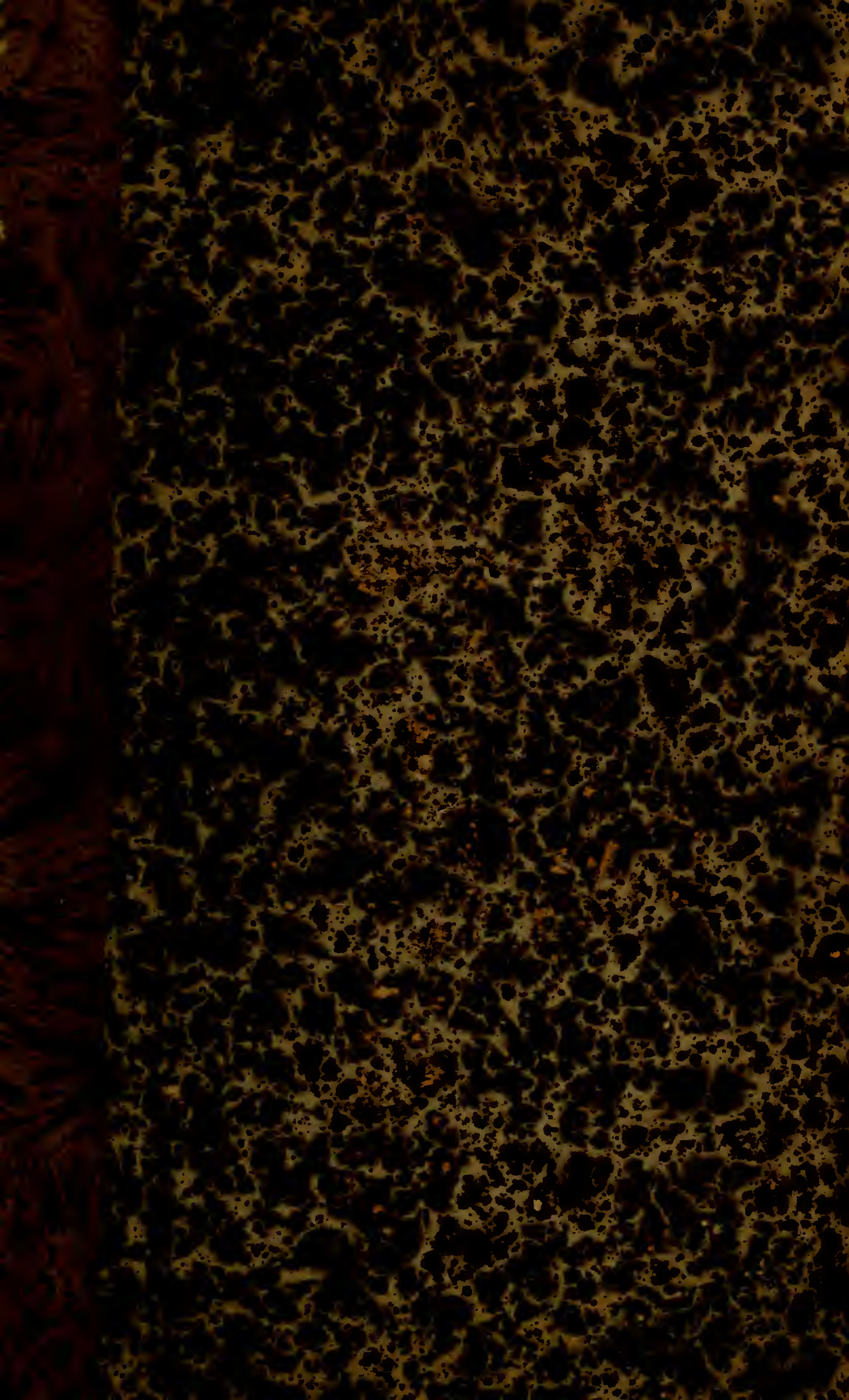
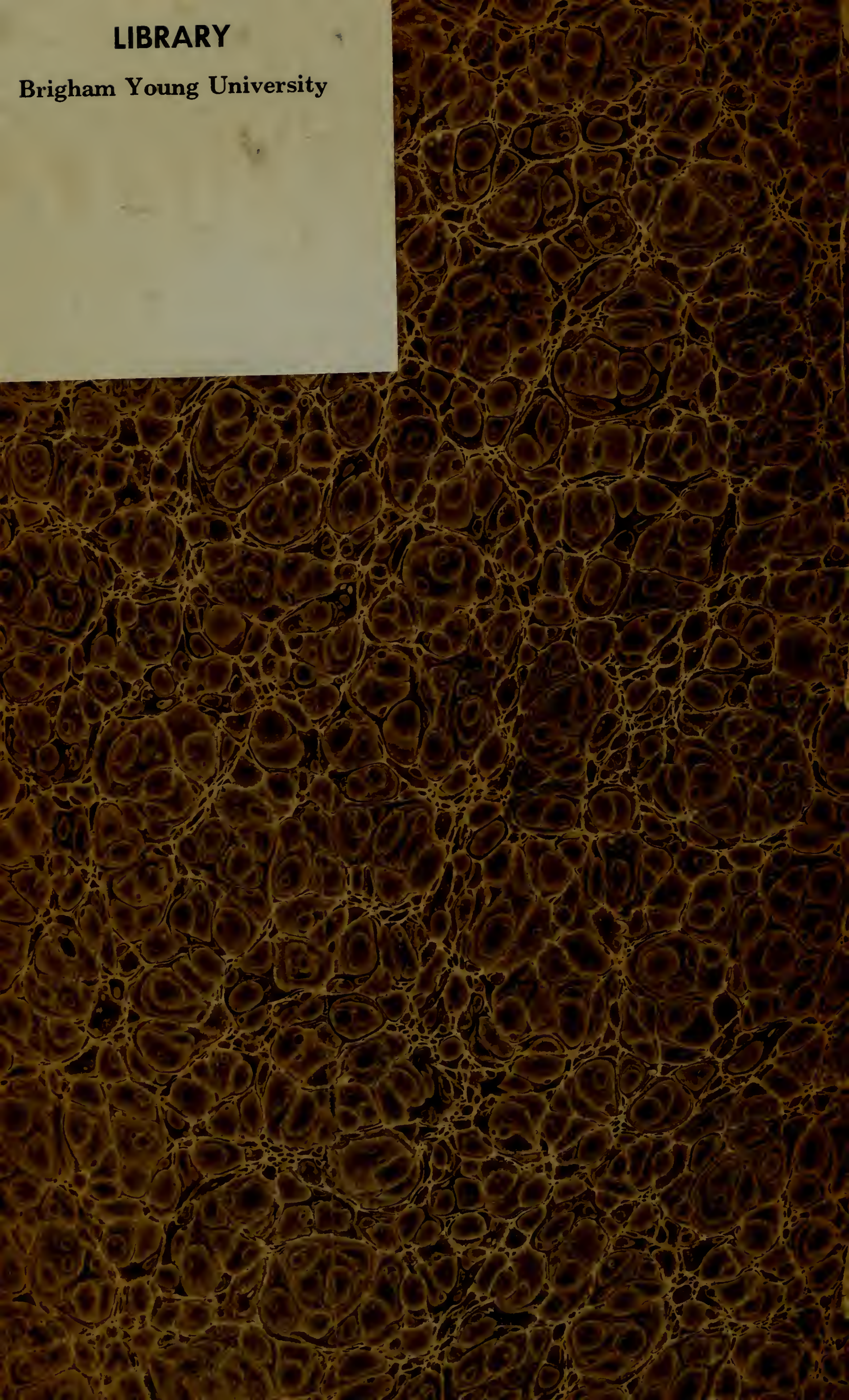
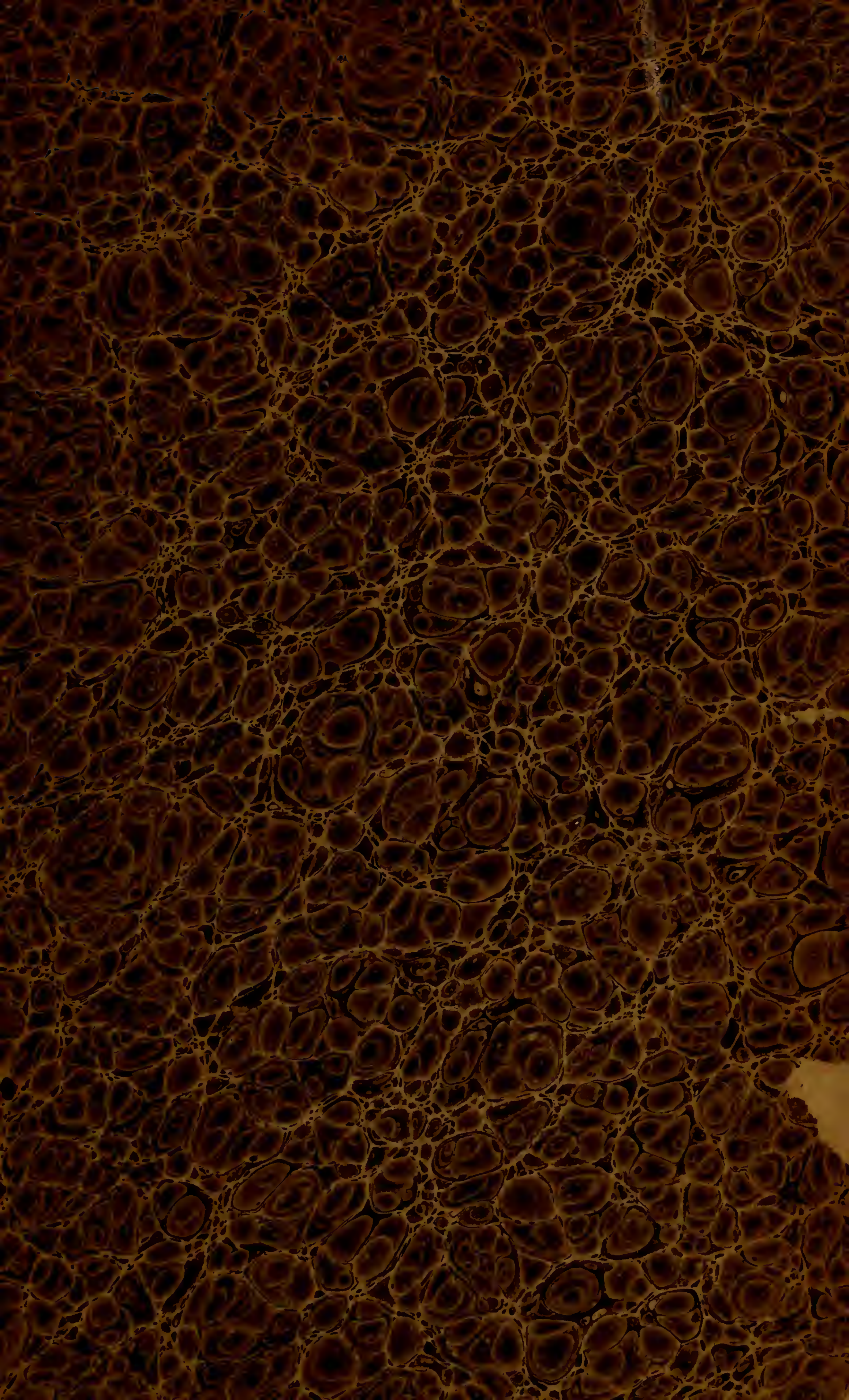
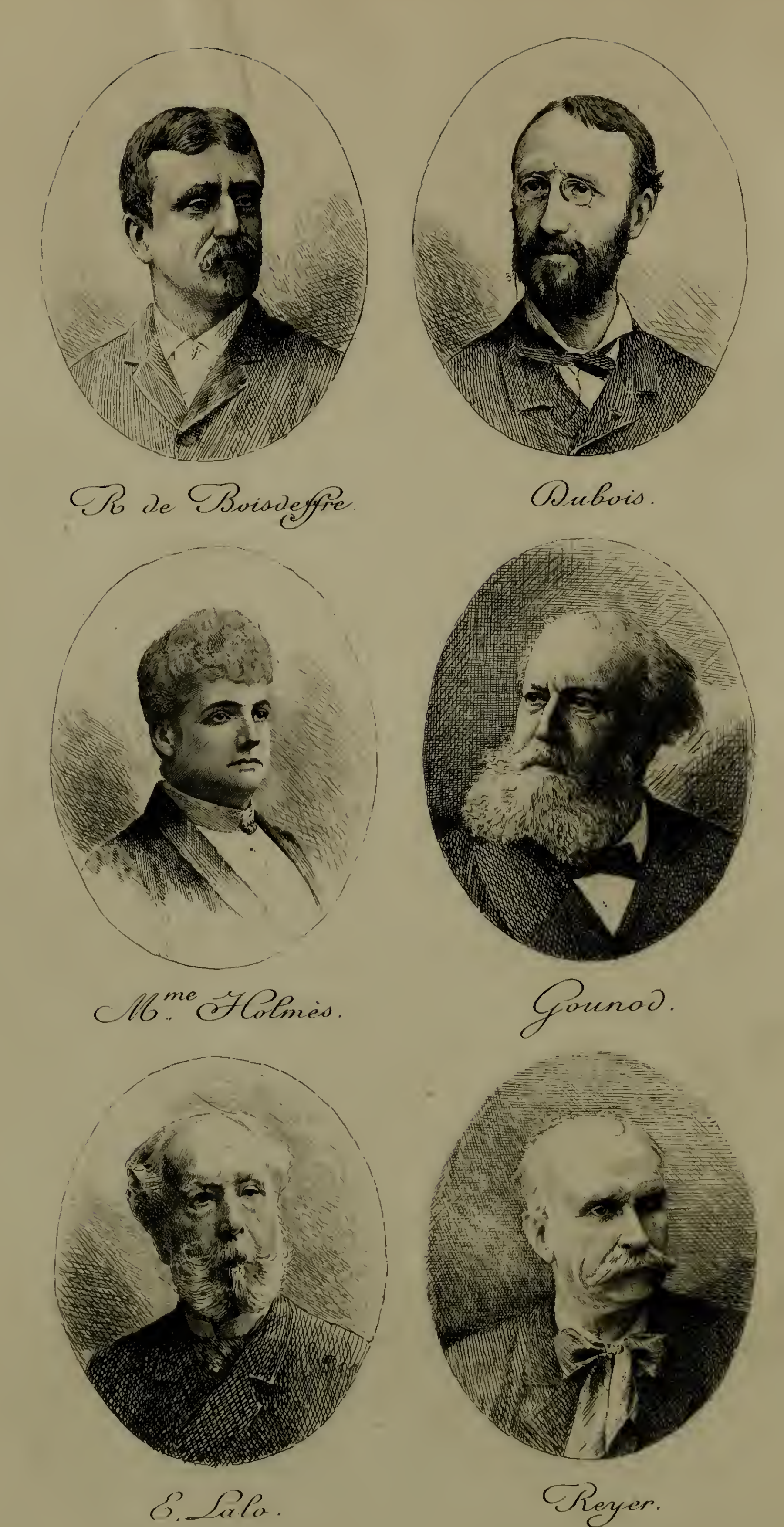



LIBRARY
Brigham Young University



NOUVEAUX

PROFILS DE MUSICIENS



A. G. Burney

HUGUES IMBERT

NOUVEAUX

PROFILS DE MUSICIENS

Avec Six Portraits gravés à l'eau-forte

PAR

A. & E. BURNEY

RENÉ DE BOISDEFFRE
THÉODORE DUBOIS — CHARLES GOUNOD
AUGUSTA HOLMÈS
ÉDOUARD LALO — ERNEST REYER



PARIS
LIBRAIRIE FISCHBACHER
SOCIÉTÉ ANONYME
33, Rue de Seine, 33
1892





HUGUES IMBERT

NOUVEAUX PROFILS DE MUSICIENS

Avec Six Portraits gravés à l'eau-forte

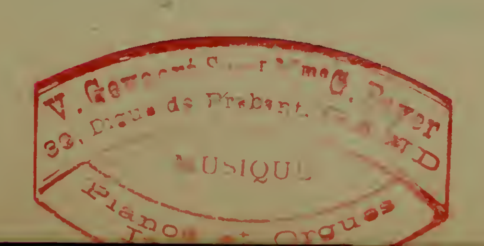
PAR

A. & E. BURNEY

René de Boisdeffre
Théodore Dubois — Charles Gounod
Augusta Holmès
Edouard Lalo — Ernest Reyer



PARIS
LIBRAIRIE FISCHBACHER
SOCIÉTÉ ANONYME
33, Rue de Seine, 33
1892



OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

LIBRAIRIE FISCHBACHER

33, RUE DE SEINE, 33

Quatre Mois au Sahel, 1 vol. 3 50

Profils de Musiciens (1re Série), 1 vol. — P. Tschaïkowsky. — J. Brahms. — E. Chabrier. — Vincent d'Indy. — G. Fauré. — C. Saint-Saëns. . . . . 3 »

Symphonie, 1 vol., avec un portrait à l'eau-forte par A. et E. Burney. . . . . 5 »

EN PRÉPARATION :

Lettres inédites de Georges Bizet.

A mon ami ÉDOUARD SCHURÉ

« Si on me presse de dire pourquoy je l'aymois, je sens que cela ne se peult exprimer qu'en respondant : Parce que c'estoit luy ; parce que c'estoit moy ».

Essais de MICHEL MONTAIGNE.
Livre I. — Chapitre 27.



AVANT-PROPOS

Les préfaces les meilleures sont les plus courtes... Telle sera celle-ci.

Le bienveillant accueil fait à nos premiers essais de critique musicale nous engage à publier aujourd'hui la deuxième série des Profils de Musiciens *de l'école contemporaine.*

Ces études ne constituent pas un travail d'ensemble et n'ont nullement été conçues dans un système d'homogénéité. Elles ont été écrites selon les circonstances qui les ont fait naître, suivant le milieu où elles ont vu le jour; elles sont plus ou moins développées, tour à tour biographiques, psychologiques et humoristiques.

Les relations charmantes et déjà anciennes qui nous lient à deux des compositeurs figurant dans ces nouveaux Profils *nous ont amené à étendre les études qui les concernent. Le* profil *est devenu* portrait.

Un aimable confrère, qui a lu indiscrètement derrière notre épaule les premières ébauches de ces deux biographies, a prétendu, peut-être non sans raison, que la critique en était un peu trop absente.

Mais, peut-on savoir mauvais gré à l'ami d'avoir, tout en cherchant à être impartial, mis en relief plutôt la face que le revers de la médaille ?

Que les lecteurs qui parcourront ces pages montrent quelque indulgence à leur égard ! Leur raison d'être ne s'explique que par le désir toujours inné chez l'auteur de penser et d'écrire sous l'empire d'un culte passionné pour un art qui est peut-être de tous le plus propre à adoucir les amertumes d'ici-bas.

Hugues IMBERT.



RENÉ DE BOISDEFFRE



René de Boisdeffre

« Cedant arma Musicæ ».

I

Voici un musicien d'un aimable talent et d'un non moins aimable caractère, qui attend peut-être son *Roi d'Ys!*

Fort répandu dans le monde musical, membre d'un des cercles les plus importants de Paris, René de Boisdeffre s'est acquis la réputation d'un compositeur amateur, à qui il ne manque probablement que la pauvreté pour être proclamé artiste... Il faudrait en finir avec ce préjugé enraciné qui veut qu'un homme du monde, en dépit des aptitudes artistiques les plus caractérisées, ne puisse être qu'un amateur! A ce compte, F. Mendelssohn qui, doué d'une fort belle aisance, n'avait nul besoin de son métier pour vivre et possédait toutes les qualités d'élégance, de distinction, qui particularisent le mortel né dans un milieu aristocratique n'aurait donc été qu'un simple amateur? Jugeons, une fois pour toutes, et classons l'homme, non pas eu égard à sa naissance et à sa fortune, mais d'après son talent et la valeur de ses œuvres.

René de Boisdeffre s'est voué, depuis sa plus tendre enfance, à la cause de l'Art. L'heure n'a pas encore sonné pour lui de se produire et de voir exécuter une œuvre qui le fasse connaître de la foule; mais cette heure viendra, comme elle est venue pour E. Lalo, fort tardivement sans doute. Et souhaitons, pour E. Lalo comme pour tous les musiciens, que la porte, qui vient d'être entr'ouverte au talent, ne lui soit pas brusquement fermée!

Quant à René de Boisdeffre, ce ne sera probablement pas un opéra qui mettra son nom en vedette ; il ne semble pas jusqu'ici qu'il ait osé aborder le théâtre. Mais telles pages symphoniques et dramatiques qui s'appellent le *Cantique des Cantiques*, *Dans la Forêt,* etc.., doivent finir par occuper dans les grands concerts la place qui leur est due.

Dans cette étude, il conviendra de déterminer l'école à laquelle appartient ce compositeur, de rechercher ses tendances et de marquer le but qu'il poursuit.

***

La première enfance de René de Boisdeffre s'est passée à Vesoul (Haute-Saône). Il appartient à une famille de militaires; son père, capitaine d'état-major, parvint plus tard au grade de colonel. Ses deux grands-pères furent généraux sous le premier empire et la Restauration. S'il ne fut point dirigé lui-même vers la carrière des armes, c'est que sa santé délicate dans son enfance ne permit pas de lui faire faire les études un peu rudes du métier de soldat. Du reste, ses aptitudes se dévoilèrent de fort bonne heure pour l'art musical et il

y fut vivement encouragé par sa mère, qui était elle-même excellente musicienne, douée d'un tact musical parfait. Très bonne pianiste, ayant une voix de contralto très sympathique, elle ne pouvait qu'influencer heureusement les dispositions naissantes de son fils.

Né le 3 avril 1838 à Vesoul, il ne séjourna dans cette ville que jusqu'à l'âge de quatre ans et demi ; son père, appelé à un poste à Paris, y transporta ses pénates, à la fin de 1843. Il ne devait plus quitter cette ville. Dans le milieu artistique où vivait Mme de Boisdeffre sa mère, le jeune René allait trouver un aliment tout naturel à son goût prononcé pour la musique. Il passait des heures à écouter cette dernière, manifestant déjà l'impression qu'il ressentait à l'audition des morceaux qu'elle lui jouait. Il retenait facilement les premiers airs venus et cherchait, en rentrant à la maison, à les noter. Dès l'âge de sept ans, on lui inculqua les principes élémentaires du piano et il donna les premiers témoignages d'une ardeur musicale qui ne devait que s'accroître. Néanmoins, au bout de deux ou trois ans, l'élève avait besoin pour le diriger d'une main plus ferme que la main maternelle. Aussi le confia-t-on à un artiste habile et consciencieux, M. Charles Wagner, ancien premier prix du Conservatoire et élève de Zimmermann. Sous sa direction, René de Boisdeffre fit connaissance avec les classiques et se perfectionna dans l'étude du clavier.

Le père du jeune René avait su reconnaître, aussi bien que sa mère, les heureuses dispositions de son fils pour l'art musical ; aussi prit-il la ferme résolution de ne point faire entrer ce dernier dans un collège où il

lui aurait été matériellement impossible de trouver le temps nécessaire pour se livrer à sa vocation. Il est malheureusement un fait notoire, c'est que dans les collèges ou les pensions, en France, on met absolument au même niveau les arts libéraux et les arts plastiques ; on ne considère les uns et les autres que comme un passe-temps agréable, alors qu'il serait absolument indispensable de donner une large part à la musique et au dessin comme on le fait en Allemagne. En un mot, trop de grec et trop de latin et pas assez de cette nourriture intelligente qui élève l'âme de l'enfant, provoque chez lui des aspirations élevées vers le Beau et l'aide plus tard à embellir cette existence, condamnée autrement à rester décolorée et triviale !

René de Boisdeffre n'entra donc point au collège et, tout en recevant chez lui de professeurs particuliers l'instruction littéraire, il put continuer avec assiduité ses travaux préférés sous la direction de Charles Wagner. Il fit déjà quelques essais de composition qui frappèrent son professeur au point de le décider à lui communiquer les premières notions de l'harmonie. Malheureusement, quoique excellent musicien, Charles Wagner ne possédait peut-être pas une science musicale suffisante pour pousser son élève plus avant dans la connaissance et la pratique de la composition. D'un autre côté, la nécessité pour le jeune René de terminer ses études littéraires devait porter un préjudice grave à ses dispositions pour l'art musical. Mais, aussitôt son baccalauréat passé, et bien que son père tînt à lui faire suivre des cours de droit, on jugea utile de le confier aux soins de M. Barbereau, dont la réputation de théoricien était parfaite-

ment établie. Au bout d'un an de droit, les Pandectes ne produisirent qu'un mortel ennui à notre jeune musicien qui avait déjà un amour profond pour la muse. Le droit fut abandonné, la *toge céda le pas à la musique!*

M. de Boisdeffre père ne jugea pas cependant que son fils fut forcé de passer par le laminoir du Conservatoire pour être proclamé musicien et sortir de l'usine officielle avec un diplôme qui ne confère pas toujours le talent. Bien qu'ayant des tendances assez arriérées, Barbereau sut donner à son élève une instruction musicale solide au point de vue spécial des règles théoriques. Il ne voulait pas le laisser aborder la composition avant d'avoir réuni tous les matériaux nécessaires pour que, dans la voie où il allait s'engager, ses pas fussent tout à fait assurés.

A l'âge de vingt-quatre ans, René de Boisdeffre, ayant eu l'occasion de faire la connaissance de Saint-Saëns, cessa, sur les conseils de ce dernier, de travailler avec Barbereau ; il pensait qu'avec ses préférences marquées pour la technique la plus sèche, le maître ne pouvait qu'étouffer dans l'œuf, les germes des facultés créatrices de l'élève. Le jeune René vola donc de ses propres ailes. C'était l'époque où le succès des œuvres de Gounod commençait à s'affirmer. *Faust*, dont la première représentation avait eu lieu au Théâtre Lyrique le 19 mars 1859, *Philémon et Baucis*, *Mireille*, et plus tard *Roméo et Juliette*, passionnaient la jeune Ecole et tous s'empressaient de marcher sur les traces du maître. René de Boisdeffre ne fut pas un des derniers à se laisser aller aux séductions que prodiguait la muse si captieuse de l'auteur de *Faust*. Il eut, comme ses contemporains, sa

« *crise de Gounod* », suivant l'heureuse expression employée par M. René de Récy dans sa remarquable étude psychologique sur Saint-Saëns (1). On sent très bien dans les œuvres sorties de la plume des jeunes compositeurs français, l'influence qu'exerça sur eux l'école de Gounod : René de Boisdeffre n'échappa pas à cette influence.

Et cependant, les tendances de notre musicien étaient plutôt tournées, dès le principe, vers la musique intime que vers le théâtre. Les concessions à faire, les luttes à soutenir pour mener à bien une œuvre aussi colossale qu'un opéra l'effrayaient. Ces préventions ont subsisté pendant toute sa carrière.

Les premières œuvres de René de Boisdeffre, qui furent livrées à la publicité, datent de 1864 : ce furent des recueils de romances sans paroles pour piano et six mélodies pour chant. Mais, de 1869 à 1872, parurent des compositions plus sérieuses : un scherzo-sérénade pour deux pianos (op. 9) et un trio pour piano, violon et violoncelle (op. 10). Dès 1865, René de Boisdeffre, désireux d'étendre ses relations musicales, se fit recevoir du cercle de l'*Union artistique* (vulgo *Les Mirlitons*). Il y fut d'autant mieux accueilli que le cercle est, de tous ceux de Paris, celui qui fait la plus large part aux beaux arts et particulièrement à l'art musical. Le vaste hall est rempli, chaque lundi, d'amateurs qui viennent écouter la musique de chambre si bien interprétée par nos artistes qu'ils se nomment Armingaud, Fissot, Duvernoy, Marsick, Loys, Gillet, Taffanel, en un mot, l'élite des grands

(1) *Revue Bleue* des 2 et 16 février 1889.

virtuoses (1). Que d'œuvres charmantes exécutées dans cette enceinte, où il suffit du talent pour y être admis !

Les deux Muses de la Musique et de la Peinture y sont honorées à un titre égal. Elles fraternisent ensemble et se font valoir mutuellement. Sur les parois du grand hall sont exposées, chaque année, les toiles des artistes faisant partie du cercle, et c'est au milieu de cet émerveillement des yeux que se produit cet autre émerveillement, celui des oreilles.

Le seul reproche qui pourrait être fait, au point de vue musical, aux tendances des membres du cercle, c'est de ne point donner une assez large part aux œuvres romantiques.

Le talent de René de Boisdeffre fut bientôt apprécié. On fut heureux d'entendre ses premiers essais, auxquels Alard prêta le concours de son jeu si brillant. Tous ses ouvrages *y virent successivement le jour.*

⁂

L'année terrible vint interrompre ses études et ses relations. Il allait passer avec sa mère une grande partie de l'été dans une propriété située près de Nancy. Il s'y trouvait au moment où l'armée allemande envahit la Lorraine. Forcé de rentrer à Paris pour sauvegarder ses intérêts, il y séjourna jusqu'après le 4 Septembre, époque à laquelle il crut devoir retourner en Lorraine, à la suite de la nouvelle qui lui avait été transmise de l'envahissement et du pillage de sa propriété par les Prussiens. Il y passa l'hiver de 1870-1871, dans les conditions

(1) Rappelons aussi les noms des regrettés Alard, Franchomme, Jacquard, etc.

les plus désastreuses, gardé à vue, pour ainsi dire comme otage. Il considéra comme une délivrance le départ des envahisseurs et se remit au travail sur un mauvais piano que lui prêta un de ses voisins. Il en résulta un quintette pour piano, deux violons, alto et violoncelle (op 11.) qu'il rapporta à Paris et qui fut exécuté d'abord au cercle des Mirlitons, par le quatuor d'Alard, et ensuite à la Société Nationale de Musique, où il venait de se faire inscrire comme membre actif. Viennent ensuite plusieurs compositions intéressantes, parmi lesquelles une *Marche religieuse* pour orchestre qui, admise au concours ouvert en 1878, pour l'audition des œuvres des compositeurs français, fut exécutée par l'orchestre de Colonne aux concerts officiels du Trocadéro.

Le *Cantique des Cantiques* qui porte le n° 16 du catalogue des œuvres, paraphrase musicale de la Bible, fut composé peu de temps après, ainsi que les *Martyrs* (op. 17.), drame sacré en trois parties, sur un poème de Louis Gallet et inspiré au librettiste par Chateaubriand.

***

C'est à Vézelise (1), son domaine Lorrain, que René de Boisdeffre a composé la plus grande partie de ses œuvres, que nous essayerons d'apprécier dans un chapitre spécial. Il a fort peu quitté son pays d'origine pour voyager à l'étranger. Bien que passionné pour les merveilleuses créations de la nature, il n'a guère été les cher-

(1) Le marquis de Saint-Lambert, connu surtout par son poème des *Saisons* et par ses relations avec Mme d'Houdetot, est né à Vézelise. Il serait également l'auteur d'une *Lettre sur l'Opéra*, insérée dans le quatrième volume des *Variétés littéraires* de Suard.

cher au-delà des sites qui l'avoisinaient. C'est ainsi qu'il allait tous les ans se reposer dans les montagnes des Vosges, sur les rives du charmant lac de Gérardmer. Son père y avait fait bâtir un petit chalet, dans lequel il comptait passer une partie des étés ; malheureusement la mort vint le surprendre et le chalet fut vendu. A cette habitation se rattache un souvenir bien piquant de la vie de Reyer, l'illustre académicien, auteur de *Sigurd*, le critique éminent du *Journal des Débats*. Il venait, lui aussi, se retremper chez des amis, en face de cette nature gracieuse et reposante. Une seule chose troublait sa quiétude ; c'était un malheureux cornet à pistons qui ne cessait de se faire entendre sur les bords du lac. Il s'était laissé dire que ce bruit intempestif venait du chalet de René de Boisdeffre. Aussi avait-il conservé pour ce nom un souvenir peu sympathique et, lorsqu'à Paris, on lui parlait des œuvres de ce compositeur, il ne pouvait que témoigner un mouvement d'humeur se rapportant à ses impressions de campagne. On eut beaucoup de peine à lui faire comprendre que René de Boisdeffre n'avait aucune prédilection pour cet instrument de supplice, qu'on appelle le cornet à pistons, et qu'il n'habitait plus depuis longtemps le chalet qui avait appartenu à son père.

C'est au bord du lac de Gérardmer, sur la lisière de la forêt, dans un site ravissant, que Mme Henriette Browne, l'artiste bien connue, s'est fait construire un vrai chalet d'opéra comique. Reyer n'était pas un des moins bien accueillis dans cette demeure élégante et hospitalière.

A la période comprise entre l'année 1878 et l'année 1888, se rapportent les œuvres les plus importantes et les plus nombreuses. Nous citerons parmi ces diverses

compositions : *Moïse sauvé des eaux*, scène lyrique pour orchestre, soli et chœurs (op. 18) qui fut exécutée en 1880 par la société Guillot de Sainbris, pour laquelle elle avait été composée ; puis des *Suites* ou *Pièces romantiques*, pour divers instruments avec accompagnement de piano ; *Latone*, scène mythologique, pour orchestre, soli et chœurs ; un deuxième quintette (op. 25) pour piano, violon, alto, violoncelle et contrebasse ; *Ewa la folle*, légende norvégienne, sur un texte de Paul Collin, pour soli et chœurs ; deux recueils de mélodies pour chant ; un deuxième trio pour piano, violon et violoncelle ; *Dans la Forêt*, ode symphonie pour solo et chœurs, etc.

***

On demandait un jour à René de Boisdeffre s'il était marié : « J'ai contracté, répondit-il, la plus charmante union qu'il soit possible de rêver ; je n'ai pas quitté ma mère depuis l'enfance ». Cette réponse donne bien l'idée de la grande affection qui unit la mère au fils. Leur intérieur se ressent de cette amitié. On y respire un calme bienfaisant et un apaisement qui contrastent très vivement avec l'effervescence tapageuse de nombre d'intérieurs parisiens. Le charme de cette vie à deux est encore embelli par l'esprit très primesautier et très ouvert aux choses de l'art de Mme de Boisdeffre mère. En dehors de ses qualités de musicienne, elle possède une plume charmante et écrivait si spirituellement dès sa première jeunesse, que dans sa famille on ne l'appelait pas autrement que *la petite Sévigné*. Le cabinet de travail de René de Boisdeffre est d'une grande simplicité.

Quelques toiles de peintres de ses amis pendent à la muraille, une esquisse de Monchablon, *Moïse sauvé des eaux*, en souvenir de la scène lyrique dont nous avons parlé plus haut (op. 18); de jolis paysages de Grandsire; un portrait fort ressemblant du maître de la maison, par A. Raynaud; un délicieux médaillon, reproduction en plâtre du marbre fait par Chapu, de la fille de Massenet, alors qu'elle était encore enfant. Au bas du médaillon on lit cette dédicace : « A René de Boisdeffre, sa petite amie Juliette Massenet. »

Massenet habite du reste la même maison que de Boisdeffre, rue du Général Foy, 38. De là, l'intimité nouée entre les deux compositeurs. Mme Massenet vient souvent passer ses soirées près de ses deux amis, alors que l'auteur de *Marie Magdeleine* est appelé dans le monde par ses succès et ses travaux.

René de Boisdeffre est de petite taille et d'apparence un peu frêle ; on devine que l'enfance a été délicate et que son développement physique a dû de s'accomplir et de s'achever aux soins maternels dont il a été entouré. A le voir, on ne dirait pas un artiste ; mais, en l'écoutant causer, on devine de suite que l'art a été la force dirigeante de sa vie.

II

Si René de Boisdeffre n'est pas un progressiste dans le sens le plus étendu du mot, il n'est pas non plus un rétrograde. Bien que très admirateur de l'œuvre de Gounod qui l'a passionné vivement, il n'en a pas moins un culte pour les maîtres d'autrefois : Bach, Beethoven,

Mozart, Mendelssohn. Parmi eux, l'auteur du *Songe d'une Nuit d'été* a été, après Beethoven, celui qui l'a le plus attiré par sa grâce romantique et la couleur pleine de poésie de son orchestration. Quant à Wagner, il ne le connaît que par l'audition de certains fragments symphoniques, il ne peut faire que des réserves sur l'ensemble de son œuvre.

Malgré tout, il sait reconnaître la valeur et la puissance de certaines pages grandioses du maître de *Bayreuth.*

Il a étudié avec passion les compositions de musique de chambre des grands maîtres allemands et la connaissance très approfondie qu'il a acquise à la suite de cette longue et patiente étude a mis à son actif des qualités incontestables, qui lui ont permis d'écrire, dans toutes les règles scolastiques, des œuvres instrumentales fort intéressantes. Et ces qualités sont rares en France.

Il serait peut-être inexact de dire que ses tendances artistiques ne l'ont pas entraîné vers l'Opéra ; car, dans toute sa musique, se révèle un charme mélodique qui convient bien aux œuvres destinées au théâtre. Mais, avec sa nature très réservée, son éloignement profond pour l'intrigue et les démarches sans nombre que doit faire tout compositeur pour arriver à la scène, il préféra se confiner dans le genre musical, qui n'a besoin ni de la scène, ni des décors.

Dans les œuvres de René de Boisdeffre, l'harmonie est simple ; on n'y trouve point des hardiesses qui, lorsqu'elles ne sont point poussées jusqu'à l'exagération, rehaussent avec bonheur le caractère et la couleur des idées musicales. On désirerait y rencontrer ces accidents imprévus qui, loin d'être des innovations, appel-

lent l'attention de l'auditeur et font ressortir telles ou telles mélodies, auxquelles il ne faudrait peut-être que ce complément de haut goût pour être déclarées parfaites. Chez lui la phrase vient facilement, les idées mélodiques se succèdent et s'enchaînent fort bien : aucune recherche, soit dans l'intonation, soit dans le style. La couleur est bien française, dans le bon sens du mot, ni violente, ni trop effacée.

Bien qu'écrivant avec facilité, il estime qu'une œuvre ne doit être produite au grand jour qu'après avoir été longuement méditée. Les morceaux de musiqne instrumentale sont bien construits ; peut-être serait-il nécessaire de signaler la tendance de l'auteur à se complaire dans des développements un peu longs et dans le rappel trop fréquent des motifs qui lui sourient. Les morceaux de musique vocale sont d'une exécution plutôt facile ; il connaît bien les ressources de la voix. La note personnelle n'est pas très accusée ; toutefois elle existe. Si un rapprochement pouvait être fait entre sa musique et celle des autres compositeurs contemporains, c'est avec celle des jeunes maîtres français qui ont suivi non pas l'impulsion de Berlioz, mais celle de Gounod.

***

Les œuvres éditées jusqu'à ce jour, s'élèvent au chiffre de 45. Nous choisirons les plus importantes pour les analyser et pour en dégager, s'il se peut, ce que nous appellerons l'esprit du compositeur. Pour rendre la tâche plus facile, nous les diviserons en deux chapitres distincts :

1° *Musique instrumentale ;*
2° *Musique vocale.*

MUSIQUE INSTRUMENTALE

Parmi les quarante-cinq œuvres composées jusqu'à ce jour, nous en trouvons vingt-huit purement instrumentales, ce qui indique bien les préférences et, tout à la fois, les aptitudes de René de Boisdeffre pour la musique où les instruments seuls sont en jeu.

Nous croyons devoir donner la nomenclature de ces vingt-huit compositions par numéro d'ordre :

Op. 1 et 2. Recueils de Romances sans paroles pour piano.
» 5 Sérénade pour violon, orgue et piano.
» 6 Mélodie pour alto et piano.
» 7 Deux pièces pour piano.
» 9 Scherzo-sérénade pour deux pianos.
» 10 Premier trio en *mi*♭ pour piano, violon et violoncelle.
» 11 Quintette en *ré* mineur pour piano, deux violons, alto et violoncelle.
» 12 Sonate en *la* majeur pour piano et violon.
» 13 Quatuor en *sol* mineur, pour piano, violon, alto et violoncelle.
» 14 Marche religieuse pour orchestre arrangée pour piano à quatre mains.
» 15 Six pièces pour violoncelle et piano.
» 19 Suite poétique pour violon et piano.
» 20 Trois pièces pour clarinette et violon.
» 21 Romance et canzonetta pour violon et orchestre.
» 24 Suite romantique pour violon et piano.
» 25 Quintette en *ré* majeur pour piano, violon, alto, violoncelle et contrebasse.
» 26 Trois pièces pour hautbois et piano.
» 31 Trois pièces pour flûte et piano.
» 32 Deuxième trio en *sol* mineur, pour piano, violon et violoncelle.

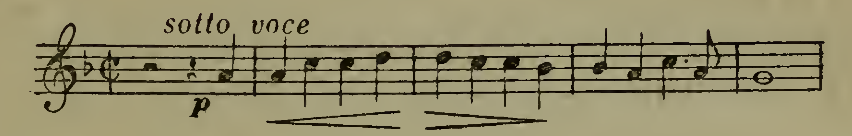
Op. 34 Berceuse pour alto.
» 36 Epithalame pour violon, violoncelle, harpe et orgue.
» 37 Méditation et cantilène pour violoncelle.
» 38 Douze morceaux de genre pour piano.
» 40 Trois pièces pour clarinette et alto.
» 42 Scènes orientales pour violoncelle et piano.
» 43 Sextuor en *si* ♭ pour piano, deux violons, alto, violoncelle et contrebasse.
» 44 Pièces symphoniques pour piano à quatre mains.
Scènes champêtres pour orchestre (sans numéro d'ordre et non éditées).

Dans les premières œuvres, comprises entre le numéro 1 et le numéro 4, se révèle l'influence qu'ont exercée tour-à-tour sur l'esprit de notre compositeur les différents maîtres qui l'ont attiré dans sa jeunesse. C'est ainsi que, dans le numéro 1 du premier recueil des *Romances sans paroles*, nous trouvons une analogie frappante avec celles de Mendelssohn. Dans le numéro 3, que nous préférons du reste, la forme est classique, ayant quelque identité avec le faire de Reber. Le numéro 2 du deuxième recueil (*andante expressivo*) nous ramène à un musicien qui eut son heure de célébrité pour avoir inauguré un genre nouveau, celui des odes-symphonies inspirées par l'Orient. C'est de lui qu'Auber disait, non sans malice : « Il ne faut pas qu'il descende de son chameau ». Il est pour nous évident que l'auteur du *Désert* et de *Lalla Rouck*, encore particulièrement cher au public français, eu égard à certaines qualités, n'a pas été sans influencer notre compositeur, quand il écrivit l'*andante* que nous venons de citer. La note personnelle commence à se dégager dans le premier trio (œuvre 10) en *mi* ♭. Le premier *allegro* est d'une bonne venue, rappelant le faire de Mendelssohn et peut-être davantage celui

de Gounod dans la progression ascendante de certains motifs. La deuxième partie de cet *allegro* offre cette particularité, que l'auteur a introduit là une phrase incidente d'un caractère mélodique qui ramène au chant principal. L'*andante* à 6/8 n'a absolument rien de classique; il est conçu dans la forme romantique. Le thème mélodique qui domine tout le morceau est développé tour à tour par le violon et le violoncelle et vient se joindre au scherzo, dont l'idée initiale se trouve indiquée dans les dernières mesures de l'*andante*. La première partie de ce scherzo, avec son mouvement vivace et ses notes piquées en triolet, est pleine d'entrain et fait contraste avec le trio dont le chant confié au violon et au violoncelle est fort gracieux. Le final à 2/4 débute par un motif fugué, sur lequel tout le morceau est construit à l'exception des deux adagios qui viennent l'entrecouper heureusement. Alexis de Castillon, ce musicien plein d'avenir et mort à la fleur de l'âge, fut frappé, en entendant cette première œuvre importante de René de Boisdeffre, des progrès qu'il avait accomplis et lui donna les plus sérieux encouragements.

Le quintette (op. 11), dédié à Gounod, indique bien franchement un pas en avant. Le début du premier morceau très franc d'allure, confié au piano, dénote déjà chez l'auteur une connaissance plus approfondie des qualités qui doivent dominer dans la musique de chambre. La forme, tout en étant classique, laisse entrevoir des aspirations vers la phrase romantique. Le tout est admirablement écrit pour chaque instrument et, lorsque l'auteur fait intervenir les instruments à découvert, il montre une sûreté de main fort remarquable.

Nous trouvons surtout charmante la phrase mélodique en *fa*, dite d'abord par l'alto et le piano, avec réponse donnée par le premier violon. En voici le dessin mélodique :



Le même motif revient dans la deuxième partie et donne à tout le morceau un coloris vraiment pittoresque, qui caractérise, en un mot, les tendances de l'auteur vers le côté dramatique de la musique.

Le *scherzo*, dans un mouvement 6/8, allegro vivo, et dont toute la contexture est bâtie sur la même idée dominante en triolets, est interrompu par un trio d'un joli style champêtre, qui nous rappellerait certaines tendances de l'école de Frédéric Kiel ou de Grieg. L'andante a un caractère absolument religieux et dramatique. Aprés une exposition solennelle très habituelle à l'auteur, nous trouvons un premier motif, à la lettre B, plein de charme et de grâce, soupiré tour à tour par le premier violon et l'alto, immédiatement suivi d'un motif tout différend en 12/8 qui donnerait, s'il était traduit par les voix, l'impression d'un *Inflammatus* très chaleureux.



La péroraison de cet andante est pour ainsi dire une réponse chorale au chant si dramatique que nous venons de signaler.

Quant au final, il est bâti sur un sujet scolastique, qui se développe très heureusement dans tout le cours du morceau et qui se maintient même dans l'épisode en *ré* ♭ (lettre H). Pour la péroraison, l'auteur a employé un mode qu'avait tout particulièrement en affection Mendelssohn, en rappelant le motif du début noté plus haut.

La sonate pour piano et violon (op. 12), dédiée à Alard, contient, dans la première partie, une phrase presque identique à celle qui se trouve dans le premier morceau du quintette de Saint-Saëns, pour piano et instruments à cordes, rencontre évidemment fortuite mais curieuse à signaler. Le final, habilement construit, nous a révélé un motif confié au violon, qui est bien dans le caractère de l'instrument.

Le quatuor (op. 13), dédié à Massenet, est d'une facture supérieure à celle des ouvrages qui précèdent. La contexture nous en paraît plus serrée ; on sent que l'auteur est maître de sa plume. Ainsi, dans l'allegro *ma non troppo*, nous ne rencontrons plus la phrase mélodique confiée à tel ou tel instrument. Toutes les parties concourent bien à l'harmonie générale.

Le scherzo est d'une grâce véritablement aérienne avec ses traits rapides du piano *(pianissimo)* auxquels répondent les instruments : c'est fin et gracieux à ravir. Le trio fugué n'est pas moins original ; c'est de ce scherzo que M. Albert Dayrolles disait dans le *Parti National* du 24 avril 1888 : « Voilà un morceau tout à fait réussi, d'une grâce ailée vraiment ravissante. C'est

ici la note pittoresque et fantaisiste dans tout son charme. La conclusion avec ses arpèges de piano soutenus par les tenues des instruments à cordes et les deux accords jetés *pizzicato*, doit produire un effet certain sur les auditeurs. »

L'andante débute par une sorte d'exposition avec accords arpégés du piano, se terminant par des points d'orgue, sorte d'entrée en matière dont abuse peut-être un peu l'auteur. Elle est suivie d'une mélodie pleine de charme, qui est bien dans le sentiment moderne et dans laquelle on sent l'influence de Gounod. Quant au final, il est écrit avec cette liberté d'allure, qui se retrouve dans la plupart des œuvres de René de Boisdeffre.

La *Marche religieuse*, pour orchestre (op. 14), composée vers 1874, fut présentée au concours ouvert en 1878 pour l'audition d'œuvres inédites de compositeurs français, aux concerts officiels du Trocadéro. Elle fut une des dix œuvres admises et par conséquent exécutée par l'orchestre de Colonne, dans la grande salle des Fêtes. Elle y obtint les honneurs du bis.

« La musique de M. de Boisdeffre est vivante, très bien rythmée et orchestrée, avec la simplicité de moyens qui convient à l'immense vaisseau d'une salle où les détails symphoniques sont perdus. On a tout particulièrement remarqué dans ce morceau une phrase de belle allure, jouée à découvert par les violons et très à effet, que nous applaudirions sans réserve, si les premières mesures rappelaient moins le début de la *Marche religieuse de Lohengrin*. »

V. JONCIÈRES.

La Liberté du 15 juillet 1878.

L'opinion de M. Joncières est bien la nôtre, sous cette réserve toutefois que la ressemblance signalée par lui nous semble bien lointaine.

Parmi les œuvres instrumentales viennent ensuite les pièces composées pour divers instruments, avec accompagnement de piano. Ce ne sont pas les joyaux les moins précieux de la couronne de René de Boisdeffre. Nous citerons surtout les *six pièces pour violoncelle* (op. 15), que nous avons entendu interpréter par l'archet magistral de M. Richard Loys, auquel elles sont dédiées; puis les deux *Suites poétiques et romantiques* (op. 19 et 24) pour violon, la première dédiée à Marsick, la seconde à Mme Jeanne Meyer, qui ne contiennent pas moins de douze numéros, portant tous un titre. Ces mélodies n'ont pas conquis peut-être l'estime qu'obtiennent celles de Joachim Raff, et cependant elles nous semblent supérieures à ces dernières et appelées à un succès plus durable.

Citons encore les *trois pièces pour clarinette* (op. 20) dédiées à Grisez, ce grand artiste qui fut si longtemps attaché au concert Pasdeloup et qui, par son interprétation merveilleuse, leur donna tant de relief; ainsi que la *romance* et *canzonetta* pour violon, avec accompagnement d'orchestre (op. 21), et enfin les *Suites* (op. 26, 31 et 40) pour hautbois, flûte et clarinette, dédiées aux célèbres virtuoses, MM. Gillet, Taffanel et Turban.

Une certaine singularité distingue le deuxième quintette (op. 25) dédié à Louis Diémer; elle consiste dans la suppression de la partie du deuxième violon, qui est remplacé par la contrebasse. Nous connaissons peu d'exemples de cette particularité; elle existe toutefois

dans le quintette bien connu de Schubert intitulé : *La Truite*. Aussi l'emploi ainsi combiné du quatuor instrumental adjoint au piano donne-t-il à tout le quintette une sonorité et une couleur spéciales. Les quatre parties, à l'exception de la première, portent un titre : *Intermezzo*, *Marche*, *Pastorale*. L'auteur a donc bien indiqué le but qu'il avait poursuivi en faisant pour ainsi dire des tableaux séparés et descriptifs. Nous avons remarqué, dans l'allegro con brio, une facture peut-être plus serrée que dans les œuvres précédentes. La péroraison, avec la combinaison des rythmes à 6/4 et à 12/8, les arpèges de piano à la main droite et les accords arpégés à la gauche avec effet de cloches, clot brillamment cette première partie.

L'*Intermezzo* débute par un accompagnement syncopé au piano ; le motif principal confié à l'alto nous rappelle la jolie cantilène portant le numéro 3 de la *Suite romantique* pour violon, avec accompagnement de piano.

Le troisième morceau est une *Marche* d'un caractère triste, que vient interrompre à la lettre D un chant en majeur, accompagné par des batteries au piano en triples croches, que nous retrouvons, comme conclusion, avec l'emploi de la sourdine pour les instruments, ce qui lui donne une transparence pour ainsi dire aérienne.

Quant au *final*, qui porte le nom de *Pastorale*, il a beaucoup de vie et de chaleur.

Avec le deuxième trio en *sol* mineur pour piano, violon et violoncelle (op. 32), nous arrivons à un ouvrage couronné par la Société des Compositeurs en 1884. Après un prélude peu développé d'un style sévère où on ne retrouve plus la division habituelle en deux parties,

se présente un *scherzo* vif et léger, où on remarque un charmant motif tenant lieu de trio et bien caractéristique par l'emploi d'une pédale constante au piano.

Les premières mesures de l'*andante* nous rappellent d'une façon lointaine l'andante du trio de Beethoven (op. 10); mais la similitude s'arrête là. Le développement mélodique est en somme plutôt romantique que classique.

Le début du final :



est très énergique. La construction générale en est excellente. Nous passerons sur les œuvres suivantes pour nous arrêter au sextuor en *si* ♭ (op. 43), pour piano, deux violons, alto, violoncelle et contrebasse.

Il est divisé en quatre parties : *allegro deciso*, *scherzo*, *andante* et *final*.

L'entrée en matière, d'une très agréable tonalité, se présente sous cette forme de récitatifs avec point d'orgue, que nous avons signalée déjà comme familière à l'auteur. Il y a lieu de distinguer tout spécialement la charmante phrase en sourdine, dite d'abord par le violon et reprise tour à tour par le violoncelle et l'alto : c'est un gracieux *lied* pour les instruments.

Rien de plus vif et de plus pimpant que le *scherzo* avec le dessin de piano sur lequel viennent s'enlever les *staccati* et les *pizzicati* des instruments à cordes. Le trio

n'est pas moins réussi. Nous préférons de beaucoup cette partie du sextuor à celle qui suit (l'*andante*), sorte d'élégie plaintive un peu trop emphatique et manquant de naturel. C'est un long plaidoyer funèbre, qui ressemble plus à une romance qu'à un andante de musique concertante (1). Le *final*, au contraire, est fort gai ; on dirait une véritable kermesse, avec ses franches allures et ses ébats pleins d'entrain, excités par des refrains populaires.

Bien qu'elle ne figure pas dans le catalogue des œuvres publiées, nous ne devons pas passer sous silence la *Pastorale* pour orchestre, exécutée au concert Pasdeloup, en avril 1880, sous la direction de l'auteur lui-même, et qui reçut du public un accueil très sympathique.

Rappelons enfin qu'en 1883, l'Académie des Beaux-Arts a décerné à René de Boisdeffre, pour l'ensemble de ses œuvres, le prix *Chartier*, fondé en faveur des meilleures œuvres de musique de chambre.

*
* *

MUSIQUE VOCALE

Les qualités, que l'on est heureux de reconnaître dans la plupart des œuvres symphoniques de René de Boisdeffre, sont précisément celles dont la scène lyrique semble réclamer l'emploi et le développement final. Le regretté de Castillon avait présagé cette évolution natu-

(1) Nous savons que l'auteur, mécontent lui-même de cet andante, l'a remanié profondément.

relle, lorsqu'il entendit, pour la première fois, le trio (op. 10). Mais nous avons déjà dit quelle répugnance inspiraient à l'auteur la course à l'abîme théâtral, les années d'attente anxieuse, les superbes dédains des directeurs.....

Et cependant, en suivant cette voie, il serait arrivé plus facilement au succès, à la renommée. La situation légendaire d'Edouard Lalo, attendant vainement que les portes du théâtre voulussent bien s'ouvrir pour lui, le prouve surabondamment. Ce ne sont point les très estimables *morceaux* qu'il a composés qui l'ont fait connaître de la foule, mais bien *Namouna* et surtout le *Roy d'Ys*.

Nous verrons, en étudiant les œuvres vocales, qu'elles se nomment mélodies, drames sacrés ou bibliques, scènes lyriques, etc., etc., si ces tendances ne s'y accusent point encore d'une façon plus significative.

Voici le catalogue des compositions vocales par numéro d'ordre :

Op. 3 Six mélodies pour chant et piano.
» 4 *O Salutaris* pour baryton.
» 8 Deux idylles pour chant et piano.
» 16 *Le Cantique des Cantiques* (scène biblique), paroles d'Elie Cabrol.
» 17 *Les Martyrs,* drame sacré en trois parties de Louis Gallet, inspiré de Chateaubriand.
» 18 *Moïse sauvé des eaux* (scène biblique pour soli et chœur), poème de Paul Collin.
» 22 *Latone* (scène lyrique pour soli et chœur), poème de Paul Collin.
» 23 *Printemps d'amour.* Recueil de cinq mélodies pour chant. Paroles de Paul Collin.
» 27 *L'Abeille.* Chœur pour voix de femme et ténor. Poésie de Chantepie.

Op. 28 *Ewa la folle.* Légende norvégienne pour soli et chœurs. Poème de Paul Collin.
» 29 *Jeanne d'Arc prisonnière.* Scène pour soprano. Paroles de Paul Collin.
» 30 Recueil de six mélodies pour chant.
» 35 *Les Saisons.* Chœur pour voix de femmes. Paroles de Paul Collin.
» 32 *Ave Maria.* Pour deux voix avec accompagnement d'orgue.
» 39 Deuxième recueil de six mélodies pour chant.
» 41 *Dans la Forêt.* Ode symphonie pour solo et chœurs. Poésie d'Edouard Guinand.
» 45 Troisième recueil de six mélodies pour chant.
» 46 *Les Lendemains de la Vie.* Ode pour soli et chœurs. Paroles d'Edouard Guinand.

Les premières compositions pour chant et piano, qui donnent bien l'indication de la voie que suivra plus tard notre compositeur, sont deux idylles, les *Echos des Bois*, d'après la poésie d'André Theuriet ; elles portent le numéro huit des œuvres et sont dédiées à Mme Van den Heuvel Duprez, la gracieuse et séduisante cantatrice que notre génération n'oubliera pas. Ce sont de délicieuses impressions de nature, sans prétention, où se fait sentir l'influence de Gounod. Notons dans la première (le *Coucou*) les accords du début, rappelant les premières mesures du *Songe d'une Nuit d'été*, de Mendelssohn. Le compositeur n'a pas résisté au désir de nous faire entendre la note du coucou; il l'a fait habilement. L'*Adieu aux Bois* est une pastorale d'une monotonie un peu voulue, mais qui a son charme.

Le *Cantique des Cantiques* (op. 18), paraphrase biblique, sur les paroles de M. Elie Cabrol, est peut-être, parmi les poèmes lyriques dus jusqu'à ce jour à René de Boisdeffre, l'un de ceux qui ont été, à bon droit, les

plus fréquemment exécutés, les plus favorablement accueillis. Cette scène à deux personnages (l'Epoux et l'Epouse) se compose de quatre morceaux : la Sulamite (air). — La Rencontre (nocturne à deux voix). – L'Epoux (récit et romance). — A l'Aube (duo final). Dans cette œuvre, l'auteur a su trouver la note vraie, en un mot la note biblique, principalement dans les numéros deux et trois. Ce sont, du reste, ceux que nous préférons dans la partition. Quel charme se dégage de cette phrase : Elle vient du désert les yeux baissés et calmes....! C'est une page digne de telle autre page de l'*Enfance du Christ*, de Berlioz.



Ce récit précède heureusement la première strophe qui, elle aussi, est conçue dans un sentiment archaïque, et que la voix de Talazac a si bien rendue, lors de l'exécution de l'œuvre, à Lille, au concert spiri-

rituel du jeudi saint 1882. — Voici ce que disait, à ce sujet, la *Nouvelle France*, de Lille, dans son numéro du 6 avril 1882 : « Est-il rien de plus chastement passionné, de plus tendre, qui éveille davantage l'idéal du sentiment que cette paraphrase du *Cantique des Cantiques* ! Quelle douceur dans ces accents bibliques et dans cette sorte d'image orientale de l'ardeur de la foi pour la plus noble des épousées, l'*Eglise*. Avec la musique de M. René de Boisdeffre, les versets de la Bible résonnent comme s'ils vibraient sur la harpe de David..... »

C'est dans l'année 1875 qu'a été commencé le drame sacré des *Martyrs*, inspiré au librettiste Louis Gallet par Chateaubriand. Il a été fait un peu rapidement, d'une seule venue, et il aurait peut-être gagné à être remis sur le métier. Ce n'en est pas moins une œuvre où se trouvent de fort belles pages dramatiques et qui indique toujours les tendances théâtrales de l'auteur. Cette partition, divisée en trois parties et écrite pour soli, chœur et orchestre, ne comprend pas moins de vingt morceaux.

Dans la première partie, signalons la fête de Diane, pleine d'entrain et de mouvement, avec l'invocation de Cymodocée à Diane, puis l'air en *la* ♭ qui suit, dans lequel la phrase mélodique, confiée au cor, nous rappelle d'une façon inattendue la fameuse romance du Cygne, dans *Lohengrin*, ressemblance d'autant plus frappante qu'à la deuxième strophe nous trouvons ces vers :

Là-bas glissent pareils à des *cygnes* sur l'onde
Les navires légers bordés d'ivoire et d'or.

La scène où Cymodocée rencontre le jeune chasseur Eudore, endormi près de la source, le visage éclairé par la douce lumière de la lune filtrant à travers les branches des arbres, est pleine d'une chaste tendresse. L'émotion va croissant jusqu'à cette phrase : *Un jour vous recevrez la lumière du ciel.*

Dans la deuxième partie nous sommes à Sparte. Les chrétiens s'avancent en procession vers une église bâtie par eux. La foule se presse sur le passage du cortège; Cymodocée est dans la foule. Le début est une marche d'un sentiment antique dont le thème est confié aux altos et aux bassons et dont l'effet réside principalement dans l'emploi de la note sensible baissée (*la* ♮ au lieu de *la* ♯). Sur cette marche vient se greffer très heureusement un chœur très large : *L'homme vivait dans la douleur.* Dans l'air qui suit : *O visions de mon enfance*, l'accompagnement avec les violons en sourdine et le cor donne d'une façon très heureuse l'impression d'un carillon lointain. Nous aimons beaucoup moins le chœur qui suit.

Après s'être rencontrés au seuil de l'église, Eudore et Cymodocée en franchissent le seuil et s'avancent vers Cyrille, évêque de Lacédémone, à qui ils demandent de vouloir bien les unir. A la question posée par l'évêque : « Que voulez-vous ? » Eudore montrant Cymodocée lui dit : « Voici mon épouse, mon père..... » L'expression musicale du récit d'Eudore est d'un beau caractère; nous avons surtout relevé cette phrase : *Elle vient à Jésus comme à son vrai seigneur*, d'un sentiment bien chrétien. L'ensemble qui suit pour les trois voix doit être d'un grand effet scénique et nous rappelle telle ou telle

page de Gounod, sans cependant que l'on puisse dire qu'il y ait autre chose qu'une affinité plus ou moins marquée avec la manière du Maître. Après les stances de Cyrille, où l'évêque ayant fait pressentir à Cymodocée les jours terribles d'épreuves, la reçoit dans la grande famille chrétienne, un chœur d'allégresse éclate sous la voûte de l'église. Ce chant, assez longuement développé, termine la première partie.

Dans la troisiéme et dernière (La Prison et le Martyre), la scène se passe à Rome. Les persécutions ont commencé. Eudore, venu de Sparte à Rome, est emprisonné avec un grand nombre de ses coreligionnaires. Avant de partir pour Rome, il a assuré à Cymodocée un refuge où elle doit attendre la fin de la persécution.

Au point de vue musical, cette troisième partie nous a paru la moins réussie. On sent la précipitation avec laquelle elle a été achevée. Si, dans le prélude, nous retrouvons la marche des chrétiens que l'auteur a introduite plusieurs fois dans son ouvrage, en forme de *leit motive*, nous ne rencontrons point, par contre, dans l'arioso où Eudore en prison évoque le souvenir de Cymodocée, la même inspiration que dans certains morceaux qui précèdent. Le chœur sans accompagnement qui suit est une prière d'un caractère grave.

Les chrétiens s'endorment; Eudore, seul, reste en prière. L'aube naît. La porte de la prison s'ouvre pour donner passage à l'évêque Cyrille, qui vient partager le sort de ses coreligionnaires. Un prélude orchestral, confié aux instruments à cordes en sourdine, est construit sur le chœur de la prière que nous avons déjà men-

tionné. Il est peu développé, comme toutes les parties purement instrumentales qui existent dans la partition. L'évêque Cyrille apprend à Eudore que Cymodocée est à Rome et qu'elle est prisonnière. Puis vient la scène des Aigles où les soldats romains reconnaissent Eudore et veulent le faire sacrifier aux faux dieux. Toute cette partie, dans laquelle interviennent les cors et les trompettes, a un caractère guerrier. Eudore refuse après bien des hésitations et reste chrétien. Dans un duo final, Cymodocée, qui est venue rejoindre son époux en prison, lui exprime le désir de mourir avec lui. Enfin, comme dernière scène, les cris de la foule et des soldats, la bénédiction suprême de l'évêque sur les paroles liturgiques que l'auteur a fait intervenir.

***

Des *Martyrs* de Chateaubriand, de la Grèce et de l'Italie, nous passons à *Moïse sauvé des eaux*; nous voici en Egypte, sur les bords du Nil, sous l'ombrage des palmiers verts. Le poète, M. Paul Collin, s'est inspiré de Paul Delaroche; on connaît du reste le sujet : Amaïs, fille de Pharaon, se baignant dans le Nil, aperçoit le frêle berceau qui porte Moïse sur les eaux et donne l'ordre à ses suivantes de le ramener au rivage. Elle recueille l'enfant des Hébreux qu'elle prend sous sa protection.

Composé en 1880, pour la Société chorale d'amateurs dirigée par M. Guillot de Sainbris, *Moïse* fut exécuté pour la première fois avec accompagnement d'orchestre à la salle Herz. La belle voix de mademoiselle Richard donna un relief tout particulier au rôle d'Amaïs. Ne

l'ayant pas entendu, nous nous bornons à reproduire l'appréciation de notre savant et consciencieux confrère Adolphe Jullien (1).

« Dans *Moïse,* on remarque un joli chœur d'entrée d'une rêverie agréable et bien dans le genre de M. Massenet, pour lequel M. de Boisdeffre semble avoir une prédilection marquée ; le premier récit de la princesse Amaïs est également gracieux et la courte réponse des femmes ne manque pas d'élégance. Après cela vient un air d'Amaïs dont la primitive phrase est préférable à celle du milieu, d'un travail quelque peu pénible et, quant au long chant final prédisant la grandeur de Moïse, l'auteur y a donné beaucoup de soins et mis beaucoup d'intentions qui échappent à la masse du public, par exemple, un rappel heureux du chant liturgique : *Adeste fideles*. Au demeurant, cette scène biblique fait honneur à l'auteur qui possède de la distinction et de l'élégance, à défaut d'une grande originalité ».

Parmi les œuvres lyriques, vient ensuite *Latone* (op. 22), scène mythologique pour soli, chœur et orchestre (poème de Paul Collin), composée spécialement pour le cercle des Mirlitons où elle fut exécutée en avril 1882. Cette audition eut ceci de particulier, que le rôle de Latone et celui du récitant furent confiés à deux artistes dont les noms, peu connus alors, ont acquis depuis une grande célébrité; nous voulons parler de Mme Caron et de M. Escalaïs. Nous avons remarqué dans cette partition, avec le prélude pastoral, le joli chœur : « *Suivons joyeusement la route de la vie* » ; —

(1) *Le Français*, 7 février 1881.

puis l'air où Latone, accablée de fatigue, console ses enfants, Diane et Apollon ; — l'Invocation à Jupiter; — et, enfin, le chœur céleste qui termine l'ouvrage. Ce dernier est précédé d'une phrase chorale, qui nous rappelle, presque note pour note, un passage du premier quintette pour piano et instruments à cordes (op. 11), de l'auteur.

La charmante poésie de M. Chantepie, *l'Abeille*, a heureusement inspiré le compositeur qui l'a transformée en un chœur pour voix de femmes et ténors, où respire toute la fraîcheur d'un souffle printanier. Avec son orchestre spirituellement et légèrement traité, nous suivons l'abeille dans les verts buissons, butinant les fleurs, aussi bien l'églantier que le bluet des prés.

Mentionnons (op. 30) le premier recueil de six mélodies, parmi lesquelles on remarque surtout la *Berceuse* n° 3, sur les merveilleux vers de Victor Hugo ; l'accompagnement en triolets forme une sorte de murmure gracieux qui enveloppe très finement les vers du poète, en leur laissant toute leur valeur. Le n° 5 (*Chanson*), sur une poésie d'Armand Silvestre, traduit bien la pensée de l'auteur des paroles; l'accompagnement en est finement ciselé.

Le deuxième recueil, dédié à Mme Conneau, la célèbre cantatrice, date de 1887. La poésie est d'Edouard Guinand et l'auteur a su donner aux vers pleins de charme du parolier une saveur toute particulière, surtout dans le numéro 2 où l'accompagnement doux et calme prête un accent mystérieux à ces vers :

« J'ai vu le soleil qui se couche
« Dans l'horizon de pourpre et d'or ».

Charmant aussi est le numéro 5 (*La Source*), avec son accompagnement vif et rapide.

*
* *

Bien des compositeurs ont été attirés par ce sujet champêtre : *Dans la Forêt.* Ils n'ont pas tous traduit leur pensée musicale de la même manière et surtout avec le même bonheur.

L'œuvre de Joachim Raff (*Im Walde*) est une symphonie, divisée en quatre parties et portant toutes un titre. C'est une œuvre longue, beaucoup trop longue, mal proportionnée dans ses développements et dont les différents épisodes, répondant peu à leur désignation, dépassent rarement le niveau de la médiocrité, malgré tous les efforts qu'a faits le musicien pour atteindre l'originalité. Existe-t-il dans toute cette pluie de notes une seule qui vous donne l'impression vraie de la forêt? Que je préfère à cette description musicale, presque banale, cette *promenade* de deux écrivains amoureux de la nature à leurs heures et se plaisant, lorsqu'ils la fréquentent, à faire valoir ses beautés par une parure littéraire élégante, capricieuse, subtile :

« En entrant sous bois, j'ai tout de suite le silence, mais un *silence murmurant* de toutes les petites et caressantes voix de la vie et de l'amour que domine, comme une *dièse profonde*, la plainte amoureuse du ramier. L'herbe même est *susurrante.* La feuille *parle* à la feuille et la plus petite poussant la plus grande qui lui cache le soleil, dit : Range-toi ! Et celà *basso basso*, jusqu à ce que la brise, passant dans la tête du bois, fasse un frémissement longuement s'en allant, qui emporte tous les bruits dans un frémissement de feuilles, ressemblant au doux et effacé murmure d'une eau qui coule au loin (1) ».

(1) *Journal des Goncourt,* 2 août 1858. Tome 1, page 250.

Quelle affinité entre cette belle page et l'heureuse métaphore employée par Richard Wagner pour caractériser la grande mélodie de la forêt, telle qu'il la concevait (1) et qu'il a si merveilleusement traduite dans son drame de *Siegfried* (*Murmures de la Forêt*) :

« Tout s'éclaire et les mille bruissements des bois se font entendre ».

Mais revenons à la symphonie de Raff; on a parlé de ses tendances wagnériennes; nous ne voyons, hélas! aucun rapprochement à faire entre celles du Maître de Bayreuth et celles de l'auteur de la symphonie *Im Walde!*

Nous connaissons la plupart des compositions de Joachim Raff. Dans plusieurs d'entre elles se trouvent, sans conteste, certaines pages fort réussies; nous pourrions citer plusieurs de ses sonates ou trios pour piano et instruments à cordes, notamment le début grandiose de la *sonate chromatique.* Mais il faut bien avouer que l'œuvre de ce compositeur a été surfait; il fait partie de cette pléiade de musiciens dont la main est, sans nul doute, fort exercée, mais dont les facultés créatrices, quoique puissantes dans une certaine limite, laisseraient désirer plus de souplesse et de variété. On sent que chez lui le travail est trop hâtif; il n'a pas su faire *cet heureux retour sur lui-même*, qui amène un artiste, un Johannès Brahms, par exemple, à ne laisser paraître que des œuvres longuement méditées :

Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage,
Polissez-le sans cesse et le repolissez.

(Boileau. — *Art poétique, I.*)

(1) Lettre à Frédéric Villot, 15 septembre 1860.

Il était réservé au plus grand musicien de l'école moderne en Allemagne, Robert Schumann, de tracer, dans deux compositions différentes, une pour chant et l'autre pour piano, un tableau rapide mais plein de sentiment, sur le même sujet: *Dans la Forêt.* Quelle merveille de concision que cette mélodie : *Im Walde*, portant le n° 11 de l'op. 39 et traduisant avec une vérité et un esprit merveilleux ces vers du poète Eichendorf.

La noce à grand bruit suivait le chemin,
L'oiseau chantait au passage;
Les filles gaiement se donnaient la main,
Des fleurs paraient leur corsage.
Bientôt s'effaçait ce tableau charmant ;
Le ciel se faisait plus sombre,
La forêt gémissait tristement
Et mon cœur frissonnait dans l'ombre !

René de Boisdeffre a traité d'une toute autre manière que Raff le poème : *Dans la Forêt*, que lui a remis son librettiste M. Edouard Guinand. Il n'a fait intervenir l'orchestre que très sobrement, pour mettre en valeur les différents épisodes chantés de sa partition.

Voici le sujet :

« La nature est le fidèle miroir de notre âme. Un jeune homme, dont le cœur est oppressé par un premier amour, cherche la solitude de la forêt ; la fraîcheur du matin, les parfums de la brise éveillent le souvenir de celle qu'il aime; l'orage qui fait plier les plus hauts chênes répond aux troubles, aux angoisses de son ardente passion. Le calme résultant de la solitude de la forêt apaise son âme troublée et lui rend l'espoir. »

René de Boisdeffre a traduit simplement cette courte et poétique légende ; et il l'a fait avec beaucoup de

charme, sans sortir des limites naturelles de son talent. Exécutée, en 1888, par la Société chorale d'amateurs Guillot de Sainbris, dirigée depuis la mort de son fondateur par M. Adolphe Maton, elle eut un certain succès non seulement parmi les amateurs qui vinrent l'entendre mais également dans la presse. Après un prélude dans le style champêtre, où le hautbois a le rôle principal, vient le chœur :

Le soleil fait sur la mousse,
D'innombrables taches d'or.

A ce chœur succèdent un récit et un air confiés au ténor, dans lesquels la musique exprime bien la rêverie du jeune adolescent qui s'égare dans la solitude de la forêt, en évoquant les rêves inquiets de son cœur énamouré.

La partie qui a eu le plus de succès est l'*Extase* avec son prélude et le charmant chœur qui le suit :

Sous la feuille nouvelle
Tout s'agite et s'appelle.

Dans la deuxième strophe intervient la voix du ténor qui augmente encore l'effet produit. C'est le point culminant de la partition, où nous avons noté encore « *l'Orage* » d'une bonne facture et d'une grande sobriété d'effets ; puis la pacification où le chœur et le soliste dialoguent accompagnés par les harpes.

La nomenclature des œuvres vocales ne serait pas complète, si nous ne mentionnions diverses compositions d'une certaine importance qui n'ont point encore été éditées, telles qu'un troisième *recueil de mélodies*. *Les Lendemains de la Vie*, scène lyrique pour soli et chœur

et enfin une *Messe solennelle* avec soli, chœur et orchestre, qui a été exécutée, sous le patronage de l'association des Artistes musiciens et sous la direction de J. Danbé, le samedi 22 novembre 1890, pour la fête de Sainte-Cécile, à l'église Saint-Eustache.

Nous avons eu sous les yeux la partition manuscrite des *Lendemains de la Vie*. La lecture que nous en avons faite nous a permis de découvrir dans cette petite partition, des pages vraiment réussies. Le poème qui est de M. Edouard Guinand a un caractère absolument mystique. Dans la première partie, « *A travers les Espaces* » ce sont les âmes, qui, délivrées des chaînes de la vie, chantent, à travers les sphères étoilées, les douceurs de l'immortalité. Le musicien a donné à ce chœur des âmes une *transparence aérienne*, avec un habile emploi des harpes et des sons étouffés du cor. Dans le duo et le chœur qui suivent, ce sont deux âmes qui se sont aimées jadis sur la terre et se retrouvent avec joie dans les espaces.

La seconde partie « *Echos de la Terre* » a un caractère absolument différent. Le prélude est beaucoup plus développé que ne le sont généralement dans les autres ouvrages de l'auteur les parties confiées à l'orchestre. Un des reproches que nous pourrions, en effet, lui adresser, serait de n'avoir pas su faire intervenir plus longuement dans la plupart de ses compositions, l'élément orchestral, qui joue un si grand rôle aujourd'hui dans toutes les œuvres musicales, fussent-elles destinées au théâtre ! Ce prélude, dans un beau style, nous rappelle, par sa tonalité d'abord et ensuite par son idée mélodique, le remarquable début de l'andante du trio en *fa*, de Saint-Saëns. C'est faire l'éloge du prélude, du

reste, que de constater cette ressemblance. Dans le chœur très énergique « *Nous sommes les douleurs* » qui doit produire un grand effet de sonorité, nous avons distingué, surtout, la phrase *andante : Etes-vous donc déserts*, *faut-il qu'on vous renie*, *après vous avoir blasphémés ?*

La tonalité en est charmante.

L'auteur a très heureusement couronné la fin de cette deuxième partie en ramenant le motif aérien de son premier chœur, qui fuit « comme un léger murmure, se perdant dans l'infini. » *Les Lendemains de la Vie*, envoyés au concours ouvert par la Société des compositeurs, ont été couronnés le 5 février 1889.

Quant à la *Messe solennelle*, exécutée le 22 novembre 1890 à l'église Saint-Eustache, la presse et le public lui ont fait le meilleur accueil.

C'est une composition, dont le style est bien plutôt romantique que scolastique. Elle fait songer aux joies du Paradis, plutôt qu'aux tristesses de l'Enfer; c'est dire qu'il se dégage de l'ensemble de l'œuvre un charme mystique qui laisse à l'auditeur des impressions de douce quiétude et de grâce attendrie.

*
* *

En écoutant la musique de René de Boisdeffre, on peut juger de la distance parcourue et des progrès réalisés depuis une trentaine d'années par la jeune génération française. Quelle différence entre les tendances qui se sont révélées chez elle (surtout dans l'emploi de l'orchestre) et celles des compositeurs qui l'avaient précédée !

Certes, René de Boisdeffre n'était pas doué d'un tempérament musical qui lui permît de suivre la même voie ou d'atteindre le même but que les plus marquants entre ces musiciens d'avenir, tournés plutôt vers l'école allemande que vers l'école française proprement dite, notamment en ce qui est de la musique de chambre et de la symphonie. Mais, après eux, il a conquis une place honorable et il mérite d'être remarqué. Il ne pourrait, à ce point de vue encore, être comparé aux compositeurs modernes d'outre-Rhin ou du Nord... Sa nature éminemment française ne comportait pas la profondeur et la science musicale qui distinguent les races teutoniques ou scandinaves.

Nous avons, du reste, cherché à établir, dans le cours de cette étude, qu'il avait plus volontiers suivi la direction indiquée par Gounod que tenté de mettre à profit les exemples offerts par Berlioz. La *note* de l'auteur de *Faust* se retrouve à travers son œuvre, atténuée si l'on veut, mais suffisamment distincte.

Il a beaucoup abusé de l'antique formule de la terminaison finale; tous les épisodes, dans la plupart de ses compositions, laissent deviner trop facilement leur marche ascendante et leur achèvement : l'imprévu, l'originalité n'y jouent pas un rôle assez prépondérant.

Dans sa musique de chambre, surtout, il ne sait pas arrêter à temps le développement d'une idée, d'une phrase musicale ; il ne donne pas à un trait qui lui sourit la juste mesure qu'il comporte; parfois, à force de le faire revenir, il finit par en diminuer et en compromettre la grâce première.

De toutes ses œuvres, c'est peut-être une des pre-

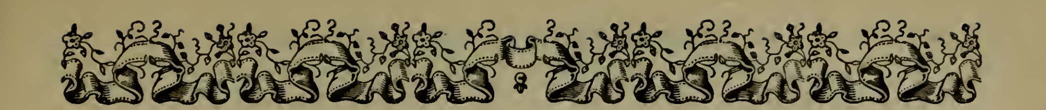
mières en date, qui conservera la prééminence : *le Cantique des Cantiques*.

Enfin, il n'aura pas eu la bonne fortune d'être placé, dès le principe, sous la direction d'un maître moins arriéré que Barbereau. Il lui aura manqué aussi d'avoir vécu dans un milieu artistique qui l'aurait peut-être entraîné avec plus d'élan et l'aurait plus fermement soutenu.

Avec sa nature délicate, dont le caractère dominant est la modestie, il s'est contenté des succès, très réels et très justifiés du reste, qu'il a trouvés pour ainsi dire à sa portée dans le monde aimable qu'il fréquente.



THÉODORE DUBOIS



Théodore Dubois

I

La vie.

Sans Cimabuë, Giotto n'aurait probablement pas existé au point de vue de l'art; la tradition veut, en effet, qu'au XIIIe siècle, le peintre Cimabuë, rencontrant dans la campagne de Florence, le jeune Giotto, qui, tout en gardant les troupeaux de son père, s'ingéniait à les dessiner sur une brique, le prit sous sa protection et en fit son élève préféré.

Sans le vicomte Eugène de Breuil, Théodore Dubois n'aurait peut-être été qu'un modeste organiste de province. Le vicomte de Breuil était maire de Rosnay, délicieux village de la Marne, caché dans la verdure sur un des versants de la vallée de la Vesle. Il était forcément en relations presque journalières avec l'instituteur de Rosnay qui remplissait également les fonctions de secrétaire de la mairie. Cet instituteur était le grand-père de Théodore Dubois. M. de Breuil eut donc l'occasion de voir souvent le futur auteur des *Sept paroles du*

Christ; il finit par l'affectionner comme un des siens et il sut bientôt reconnaître les dispositions toutes particulières de son protégé pour la musique, surtout lorsqu'au départ du précepteur de ses enfants, le jeune Dubois mit une insistance extrême à posséder un petit harmonium appartenant à ce dernier; il réussit si bien du reste, que sa famille en fit l'acquisition. Mais l'instrument ne suffisait pas, il s'agissait de trouver un maître pour façonner l'élève.

Dans une petite bourgade voisine de Rosnay vivait un brave homme, du nom de Dissiry, qui joignait à son métier de tonnelier, la profession de contrebassiste et d'organiste tout à la fois à l'église de Gueux. Quel cumul!

Le professeur était peu savant; mais, avec de la bonne volonté de sa part et beaucoup d'aptitude de la part de son élève, les progrès furent si rapides que notre jeune musicien fut bientôt en état de tenir l'orgue dans la petite église de Rosnay.

Ce milieu était déjà un trop petit théâtre pour satisfaire les désirs et développer les aptitudes du jeune organiste. Par l'entremise de son grand-père, il fut mis en relations avec un instituteur de Reims, dont la fille, assez habile pianiste, voulut bien se charger de lui donner des leçons. Il eut en même temps la fortune inespérée d'être présenté à un ancien élève de Lesueur, M. Louis Fanart, qui avait une véritable passion pour l'art musical. Placé dans une situation indépendante en raison de sa fortune, ce dernier consentit à l'initier aux premiers principes de l'harmonie.

Les leçons furent d'autant plus profitables pour l'élève que M. Fanart, en véritable bibliophile, avait su

réunir les partitions les plus variées des grands maîtres classiques. Dans sa bibliothèque se trouvaient les œuvres de J.-S. Bach, celui qu'un de nos maîtres appelle si justement dans son langage imagé : « *Notre Saint-Père le Bach* », celles des Palestrina, Haendel, Gluck, Mozart, Beethoven, etc. Au milieu de pareils modèles, l'élève ne pouvait que voir se fortifier en lui toutes ses aspirations vers l'art le plus idéal. Aussi, rien ne le rebutait, et, bien que fort jeune (il n'avait alors que treize ans), il entreprenait à pied, deux fois par semaine, le long trajet qui sépare Rosnay de Reims, c'est-à-dire plus de trois lieues.

Si l'on se reporte à l'époque où notre jeune musicien faisait son apprentissage musical en province, c'est-à-dire dans un milieu où les ténèbres les plus profondes ensevelissaient tout ce qui pouvait tenir aux arts, on ne peut que constater la bonne fortune qu'il eut de rencontrer sur sa route un protecteur comme M. le vicomte de Breuil et un musicien comme M. Louis Fanart. Les leçons de ce dernier portèrent leurs fruits et Théodore Dubois put remplir bientôt les très modestes fonctions d'organiste à l'église du village de Gueux, voisin de Rosnay.

Nous avons dit que le grand père de Thédore Dubois était instituteur; son père était vannier et possédait un petit bien qu'il faisait valoir avec l'aide de sa femme. C'étaient de braves et honnêtes gens dans toute l'acception du terme, mais de véritables campagnards, ayant toutes les qualités du terrien et ne possédant pas la plus petite notion des choses d'art. Si nous insistons sur ce point, c'est pour bien noter, dès le principe, que Théodore Dubois ne trouva dans sa famille aucune

influence héréditaire ; il n'eut qu'un frère, et ce frère fut instituteur comme son grand-père.

Au point où en étaient arrivées ses études, il devait fatalement y avoir un temps d'arrêt ; car les ressources de sa famille ne permettaient pas de le diriger sur un grand centre où il put se perfectionner dans les branches si multiples de l'art musical. C'est alors que le vicomte de Breuil proposa à ses parents de l'emmener avec lui à Paris et lui offrit le logement dans l'appartement qu'il occupait, lors de ses voyages dans la capitale. Cette offre gracieuse fut acceptée et la joie fut grande chez notre futur compositeur, lorsqu'il apprit la bonne nouvelle.

***

Théodore Dubois était né à Rosnay le 24 août 1837. Il avait donc dix-sept ans, lorsqu'il arriva à Paris à la fin de 1854. Par l'obligeant intermédiaire du pianiste Ravina que connaissait le vicomte de Breuil, il fut présenté à Marmontel, professeur de piano au Conservatoire, qui l'accepta immédiatement au nombre de ses auditeurs. La même année, il entra comme élève titulaire dans la classe de Bazin, qui jugea que ses connaissances en harmonie étaient suffisantes pour prononcer le *dignus intrare*. Puis alors il passa successivement dans les classes d'orgue, d'ensemble instrumental, de fugue et de composition. Dès l'année 1856, il remportait le premier prix d'harmonie, et, les années suivantes, ceux de fugue et d'orgue. La classe de composition était dirigée par Ambroise Thomas, qui venait d'être nommé en remplacement d'Adolphe Adam. Nous trouverions, au

nombre des condisciples de Théodore Dubois, bien des amis d'enfance, tous fort bien doués, mais que les hasards de la vie ou leurs tendances propres ont dirigés dans tel ou tel sens : c'étaient Chauvet, de regrettée mémoire, le contrapuntiste par excellence, qui possédait son Bach à merveille, et l'a bien prouvé dans ses estimables compositions ; Victor Sieg, musicien distingué, mais plus particulièrement attiré vers le professorat ; Henri Fissot, le remarquable pianiste, successeur de Mme Massart au Conservatoire; Lenepveu, à la tête michelangesque, l'auteur du *Florentin*, de *Velleda*, etc. ; Bourgault-Ducoudray, qui, en dehors de compositions de réel mérite, s'est livré à des travaux très remarqués sur la musique grecque, sur les chants de Bretagne, son pays d'origine, et fait avec tant de compétence, d'autorité, le cours d'histoire de la musique au Conservatoire; Massenet, celui dont le nom a le plus émergé jusqu'à ce jour, grâce à sa facilité et à son talent plein de ressources ; Charles Lefebvre, l'auteur de compositions justement appréciées, dont la modestie est loin d'exclure le talent; Salomé, actuellement organiste à la Trinité ; et enfin Constantin dont les tendances et aussi le hasard avaient fait un chef d'orchestre distingué; tous premiers grands Prix de Rome, à l'exception de Chauvet, Fissot, Salomé et Constantin!

Théodore Dubois, qui remplissait déjà les fonctions d'organiste-accompagnateur à la chapelle des Invalides, puis à Sainte-Clotilde, se présenta, une première fois en 1859, au concours de l'Institut; il n'obtint que le second prix; le vainqueur de cette année fut E. Guiraud. Après avoir concouru inutilement l'année suivante, il affronta

4

de nouveau la terrible épreuve en 1861; cette fois, il arriva bon premier, mais dans des conditions particulièrement pénibles pour lui. En effet, à peine était-il entré en loge, qu'il fut atteint de la variole et forcé d'interrompre ses travaux; ses camarades, touchés de cette situation, demandèrent à l'Académie des Beaux-Arts de vouloir bien lui accorder une prolongation de vingt jours, de manière à lui permettre de terminer son concours. Cette requête fut accueillie et Théodore Dubois eut, comme nous venons de le dire, le premier grand Prix avec la cantate « *Atala* », tirée de l'œuvre de Chateaubriand par le librettiste Victor Roussy.

Ce ne fut qu'au mois de décembre 1861 que Théodore Dubois quitta Paris pour se rendre à Rome et atteindre cette Villa Médicis, le but si convoité de la grande majorité des artistes. Avec quelle ardeur, avec quelle joie, notre jeune lauréat fit ses préparatifs de départ! Absorbé depuis de longues années par ses études au Conservatoire, il avait vécu fort retiré et pour ainsi dire prisonnier comme l'oiseau dans sa cage; le désir de voir du nouveau, d'étendre ses connaissances en dehors de l'art musical, tout concourait à donner à ce voyage l'attrait le plus séduisant.

Il ne partait pas seul du reste; la compagnie de jeunes et intelligents artistes, qui avaient obtenu dans d'autres branches de l'art le grand Prix de Rome, au nombre desquels nous citerons le peintre Jules Lefebvre, et l'architecte Moyaux, ne pouvait qu'ajouter une note plus gaie à ce voyage qui devait durer près d'un mois.

La jeune troupe visita d'abord ces villes si curieuses du midi de la France, qui ont conservé des souvenirs

grandioses de l'occupation romaine et du moyen âge : Orange, avec son théâtre et son arc de triomphe ; — Avignon, enveloppé dans sa magnifique enceinte fortifiée au milieu de laquelle émerge l'ancien palais des Papes, véritable citadelle ; — Arles, étonnante cité où nos voyageurs purent, de la tour du Sarrazin, dominant les Arènes, voir cette immense plaine de la Camargue arrosée par le Rhône, et qui devait plus tard inspirer l'auteur de *la Farandole ;* — les Baux, spécimen peut-être unique d'une ville entière construite dans un roc, et aujourd'hui pour ainsi dire déserte ; — Nîmes, dont les belles Arènes, la Maison carrée et tant d'autres merveilles ont fait et feront toujours l'admiration des artistes.

A Toulon, on prit la diligence pour traverser cette contrée ensoleillée où, par étapes, se découvrent peu à peu sur la côte d'azur les jolies villes d'Hyères, de Fréjus, de Cannes, de Juan-les-Pins, d'Antibes et enfin de Nice ! De cette dernière ville, un *vetturino* transporta nos voyageurs, par la belle route de la Corniche, à Gênes. Ce fut une surprise pour eux, qui venaient de quitter Paris enseveli sous la neige, de trouver un pays qu'embellissait déjà une flore merveilleusement épanouie.

Après quelques jours de résidence à Gênes, nos voyageurs s'embarquèrent pour Pise et eurent la bonne fortune d'y arriver par une de ces nuits si particulières aux pays méridionaux. Dans la campagne de Pise, comme en Savoie et dans la majeure partie du nord de l'Italie, les vignes se relient par des guirlandes gracieuses à des arbres de moyenne grandeur qu'elles finissent même par envahir et couvrir de leurs pampres et de leurs rai-

sins. Toute la plaine est enguirlandée ; rien de féerique comme la lumière de la lune filtrant à travers cette frondaison. Les premiers plans des collines s'accusent d'une manière assez accentuée; les monts Pisans, qui se détachent des Apennins, apparaissent à l'horizon, enveloppés dans cette couleur bleue cendrée qui leur donnent une douceur incroyable. Les accidents, les arêtes disparaissent pour ne laisser voir que des masses ayant la fluidité des nuages. Il semblerait qu'elles ont perdu leur dureté, leur âpreté pour s'amollir dans ce bain de lumière. C'est une sorte d'illumination de la coupole céleste qui produit l'illusion des monts vus à travers une gaze bleue, comme dans tel décor de théâtre.

C'est à la vue de ces belles manifestations de la nature que l'âme de l'artiste s'épanouit et qu'à leur contact il découvre souvent des sentiments profondément enfouis et qui reviennent pour ainsi dire à la surface. Aussi Félix-Mendelssohn Bartholdy voyait-il juste lorsque, dans un de ses voyages dans la Péninsule, il disait : « C'est seulement dans la nature, dans le beau ciel bleu, que réside aujourd'hui l'art de l'Italie — là et dans les monuments. Mais il y restera éternellement et chacun trouvera *à apprendre* et *à admirer* tant que le Vésuve sera debout, tant que dureront la mer, les arbres et cet air si doux. » Ce fut au milieu de ces impressions que nos Prix de Rome, après avoir visité Florence, arrivèrent dans la ville aux sept collines.

A la Villa Médicis où siégeait alors comme directeur un homme plein de bienveillance et de talent, le peintre Schnetz, Théodore Dubois retrouva avec plaisir ses amis et ses aînés dans la carrière, Guiraud et Paladilhe, et

entra en relations avec les pensionnaires déjà installés à l'Académie : Henner, Falguière, Carpaux. A cette phalange vinrent s'adjoindre plusieurs artistes qui, n'ayant aucune attache officielle avec la Villa Médicis, étaient venus faire leurs études à Rome à leurs frais ; c'étaient Carolus Duran, Paul Dubois, etc. En compagnie de ces futurs maîtres, dont les idées ne pouvaient qu'exercer une heureuse influence sur lui, le nouveau venu visitait les monuments ainsi que la campagne de Rome, assistait aux exécutions musicales de la chapelle Sixtine, étendait ses voyages jusqu'à Naples, à Pompéi ; puis, dans la deuxième année, explorait les villes du Nord, telles que Venise, Vérone, Mantoue, Milan, Florence. Il résumait bientôt ses impressions sous la forme d'une *Ouverture* dans le style classique, d'un *Opéra bouffe* italien et enfin d'une *Messe solennelle*. Ces différentes œuvres marquent déjà un certain éclectisme en art ; nous devons cependant signaler l'importance de la *Messe solennelle*, qui indiquait une tendance de l'auteur vers la musique sacrée. Une heureuse rencontre que fit Théodore Dubois à Rome, fut celle de Franz Liszt ; le grand artiste se montra des plus bienveillants pour notre jeune musicien ; il lui joua plusieurs de ses compositions et, après avoir entendu sa messe, il l'encouragea et vint le voir aimablement plusieurs fois à la Villa Médicis.

Théodore Dubois considère encore aujourd'hui comme les plus belles de son existence, les deux années qu'il a passées à Rome, admirant tour à tour les chefs-d'œuvre de la nature et ceux des grands génies qui ont laissé des souvenirs impérissables de leur passage dans cette ville si bien faite pour l'étude et le recueillement.

***

De retour à Paris vers la fin de 1863, il obtint immédiatement la place de maître de chapelle à l'église Sainte-Clotilde où César Franck tenait déjà le grand orgue, et il trouva là, à défaut du théâtre si difficilement abordable pour les jeunes, un aliment à son désir de produire; aussi composa-t-il nombre de motets qui figurent aujourd'hui dans le répertoire de la plupart des maîtrises, et plus tard (1867) *les Sept paroles du Christ* qui ont de suite attiré l'attention du monde musical sur l'auteur et ont assis sa réputation.

Il s'essaya dans différentes compositions pour piano et divers instruments, tels que le *Scherzo et Choral*, *Chœur et Danse de Lutins*, *Marche orientale*, *Scherzo*, *Berceuse* pour violon, etc... qui furent éditées et eurent un succès durable.

C'est dans le courant des années 1863 et suivantes que Théodore Dubois s'entourait d'un cercle d'amis enthousiastes de l'art musical et avec lesquels il étudiait déjà les partitions des maîtres. Nous nous rappelons encore certain entresol de la rue de l'Université, où, à jours fixes, étaient exécutées les œuvres d'Haydn, de Mozart, de Beethoven, de Mendelssohn; les partitions de Schumann ne figuraient point encore sur les pupitres et, bien que le nom de Richard Wagner eût déjà percé à la suite des concerts donnés par lui au Théâtre Italien, les jeunes néophites n'avaient pas encore abordé l'étude des drames qui devaient passionner plus tard plusieurs d'entre eux.— Ici se place un épisode peu connu, mais qui révèle une des faces du caractère plein de désintéressement de notre

auteur et indique en même temps quelle prudence devrait avoir certaine critique à l'égard des nouveaux venus. Massenet venait de faire exécuter sa première suite d'orchestre chez Pasdeloup (février 1868). Un journaliste, qui pontifie encore aujourd'hui, aussi bien en peinture qu'en toute autre chose et que le spirituel Caliban a appelé un *achalandeur d'art*, avait assisté à l'exécution. Le lendemain même, avec cette facilité, et cet aplomb imperturbable qui le caractérisent, il éreintait l'œuvre du futur auteur de *Marie-Magdeleine* et ne trouvait rien de mieux, pour faire la critique de l'ouvrage, que de mêler à cette critique un omnibus, un pharmacien, un orage et autres billevesées semblables. Le même critique, en 1869, ne fit-il pas du reste paraître dans le *Figaro*, un article sur *Rienzi*, qui venait d'être représenté au Théâtre Lyrique sous la direction de Pasdeloup, où l'incompétence était à la hauteur de l'assurance?

A la lecture de l'élucubration du présomptueux chroniqueur, notre jeune Prix de Rome, saisi d'une juste indignation, partit en guerre et lui adressa une lettre dans laquelle, en prenant la défense de Massenet, il soutenait en même temps la cause des jeunes compositeurs. Cette lettre, publiée dans le *Figaro* même, fut suivie d'une réponse aussi peu sérieuse que l'article lui-même.

De Sainte-Clotilde, Théodore Dubois passait à l'église de la Madeleine à la fin de 1868, en qualité de maître de chapelle; l'année précédente, il avait composé *les Sept paroles du Christ* dont deux exécutions avaient déjà eu lieu à Sainte-Clotilde. Le vendredi Saint de l'année 1869,

une audition remarquable en fut donnée à l'église de la Madeleine, et, parmi les exécutants, figuraient plusieurs amis de l'auteur. La maîtrise de cette église n'avait jusqu'à ce jour interprété que *les Sept paroles* d'Haydn. Les nouvelles, avec leur orchestration toute moderne, leur tendance dramatique, notamment dans la première, la cinquième (*Sitio*) et dans la septième (*Consummatum est*), venaient faire un curieux contraste avec celles du vieux maître de la symphonie.

C'est dans cette période qui a précédé la guerre de 1870 que Théodore Dubois a composé la plus grande partie de ses œuvres religieuses, ainsi que *la Guzla de l'Emir*, opéra-comique en un acte, représenté en 1873 au Théâtre Lyrique de l'Athénée. L'année terrible vint forcément interrompre le cours de ses travaux; il fit partie des bataillons de la garde nationale, et c'est revêtu du costume militaire que lui et Saint-Saëns se retrouvaient souvent à l'église de la Madeleine, l'un pour diriger les chœurs de la chapelle, l'autre pour monter au grand orgue. Les horreurs des derniers jours de la Commune lui furent épargnés; car, pour se soustraire aux importunités des fédérés qui cherchaient à l'incorporer, il réussit, grâce à la complaisance d'un ami, à traverser les lignes et à rejoindre ses parents à Rosnay.

Auber venait de mourir et Ambroise Thomas lui succédait comme directeur du Conservatoire; ce dernier n'oublia point son élève et lui réserva la classe d'harmonie qu'il dirigea effectivement vers la fin de l'année 1871. Il était chargé en même temps de la direction des chœurs de la Société des Concerts, à la tête de laquelle se trouvait alors Georges Hainl ; mais il eut à opter

entre cette situation et celle de maître de chapelle de la Madeleine ; ce fut cette dernière qu'il conserva. Heyberger lui succéda à la Société des Concerts où il remplit encore les mêmes fonctions.

La « *Société Nationale de musique* » (Ars Gallica) venait de se fonder sous les auspices de Saint-Saëns et de Romain Bussine; Théodore Dubois fut un des premiers avec Garcin, Guiraud et Taffanel, à donner son adhésion à cette Association destinée à faire connaître et à propager les œuvres de la jeune école française. Il fréquentait en même temsp le salon de Mme Viardot, où les artistes se réunissaient avec d'autant plus de plaisir que la tempête les avait séparés pendant de longs mois. Théodore Dubois devait y faire la rencontre de celle qui allait devenir la compagne dévouée de sa vie d'artiste. Mlle Duvinage, fille de l'ancien chef d'orchestre de la Renaissance et de l'Opéra-Comique, était, elle-même, une musicienne de grand talent; elle avait puisé du reste à bonne source les préceptes qui devaient en faire une pianiste distinguée. Successivement élève d'Alkan aîné, Ritter, Littolf et enfin de Schuloff, elle avait été mise en relations par son père avec les maîtres de l'art musical, au nombre desquels on peut citer Berlioz, Stephen Heller, Dancke et Léonard ; ce dernier l'initia surtout à la musique d'ensemble.

Les premières fleurs apportées par le jeune futur à sa fiancée furent douze charmantes pièces de piano que publia plus tard l'éditeur Hartmann. Leur union fut célébrée en août 1872 à l'église de la Madeleine, et, ce jour là, les chœurs de la chapelle ne furent pas dirigés par Théodore Dubois.

Jamais union ne fut plus heureuse. Mme Dubois s'intéressa vivement aux travaux de son mari et fut même l'interprète de plusieurs de ses œuvres pour piano ; ce fut un nouvel élan pour le compositeur, qui, dès l'année 1872, composait plusieurs *Airs de ballet*, un *Andante Cantabile* pour violon et, en 1873, une première *Suite d'orchestre* qui fut exécutée en 1874 aux Concerts du Châtelet. Tout en se livrant à la composition, il s'appliqua à donner un soin particulier à son cours d'harmonie du Conservatoire, et les succès qu'il y a remportés comme professeur sont le meilleur témoignage de la valeur de son enseignement. Depuis dix-huit ans qu'il professe, il n'a cessé de chercher à pratiquer une théorie unissant la solidité à la simplicité; les nombreux élèves qui ont profité de ses utiles leçons ont surtout appris à écrire avec une grande pureté de style et en même temps une grande clarté. Mais, tout en conservant les traditions classiques, ils n'ont pas négligé les éléments si intéressants de l'Art moderne. Nous pourrions citer, en effet, nombre de musiciens qui, après avoir reçu les excellents principes de la classe de Théodore Dubois, ont fourni un contingent important à la jeune école, ayant pris plus spécialement pour modèles Berlioz et Wagner. Il a donc su tout à la fois enseigner le sentiment de la tonalité des anciens maîtres et les progrès de la science harmonique.

De l'année 1874 à 1878, nous entrons dans une période fertile en compositions de diverse nature ; nous citerons principalement : Un *Concerto Capriccioso* pour piano avec accompagnement d'orchestre, — *les Voix de la Nature*, chœur pour voix d'hommes, — une 2e *Suite*

d'orchestre (*Suite villageoise*), — *le Paradis Perdu*, drame oratorio en quatre parties, d'après le poème d'Edouard Blau, — *le Pain Bis*, opéra-comique sur un livret de A. de Beauplan, et enfin plusieurs Messes.

En 1877, il fut appelé à succéder, comme organiste du grand orgue de la Madeleine, à Camille Saint-Saëns que ses nombreux voyages à l'étranger détournaient de ses fonctions. Et ce fut pour lui un véritable soulagement, car le service de maître de chapelle était excessivement fatigant.

C'est en l'année 1880 que Théodore Dubois, ne voulant négliger aucune occasion de connaître et d'entendre les chefs-d'œuvre de l'école moderne, entreprit avec Gabriel Fauré, son successeur à la maîtrise de la Madeleine, le voyage de Munich pour assister aux représentations de *Tannhœüser*, des *Maîtres chanteurs* de Richard Wagner et de l'*Egmont* de Beethoven. Des deux œuvres de R. Wagner, ce furent les *Maîtres chanteurs* qui obtinrent les préférences de notre voyageur ; il fut frappé du charme enveloppant de l'orchestre, des mélodies si saillantes et si primesautières, et surtout de l'étourdissant final du deuxième acte. Ces représentations lui laissèrent de telles impressions, que, de retour à Paris, il eut le plus vif désir d'étudier à fond les partitions du maître de Bayreuth.

L'époque la plus remarquable de la vie du compositeur, par l'importance des œuvres, fut celle qui s'étend de 1878 à 1889. En 1878, furent composés l'*Enlèvement de Proserpine*, scène pour soli, chœur et orchestre, exécuté par la Société Guillot de Sainbris le 6 mars 1879 à la salle Herz, puis le 27 du même mois dans la salle du

Conservatoire, — et l'*Ouverture symphonique* en *ut,* dont la première audition eut lieu à la Société des Concerts le 11 avril de la même année; — en 1880, l'ouverture de *Frithioff*, d'après une légende scandinave, exécutée à la Société Nationale, le 12 avril 1880 et aux Concerts du Châtelet, le 13 février 1881.

En 1882, il fut appelé, d'après les clauses du cahier des charges de l'Opéra, malheureusement si rarement observées, à écrire la musique d'un ballet, sur un livret de Philippe Gille et Arnold Mortier. — *La Farandole*, grâce au bienveillant intérêt que lui porta le directeur de l'Opéra alors en fonctions, M. Vaucorbeil, fut montée rapidement et luxueusement. La première représentation eut lieu le 14 décembre 1883, et l'ouvrage, fort bien accueilli du public, tint l'affiche pendant plusieurs années.

Théodore Dubois avait été nommé chevalier de la Légion d'honneur dans cette même année 1883, mais avant l'exécution de *la Farandole*; c'était la juste récompense accordée à ses nombreux travaux et à sa carrière si bien remplie de professeur au Conservatoire.

A la suite de la réorganisation des succursales du Conservatoire dans les départements, et de la création d'écoles nationales de musique, six inspecteurs furent nommés et une des fonctions fut donnée à Théodore Dubois. Ce nouveau règlement ne pourra produire que les meilleurs résultats, et les inspections sérieusement faites donneront une impulsion nouvelle aux études jadis si délaissées en province; c'est un pas de plus fait vers la décentralisation.

En relations avec la famille Détroyat, il eut l'occasion

de fréquenter souvent le directeur du journal l'*Estafette* qui lui confia le livret d'*Aben-Hamet*. La direction du Théâtre Italien, ressuscité par Maurel dans l'ancien Théâtre Lyrique, place du Châtelet, monta cet opéra qui obtint un grand succès, mais qui n'eut malheureusement que quatre représentations, par suite de la fermeture du théâtre, résultant d'une situation financière plus qu'obérée. Le compositeur s'était trouvé dans l'obligation de déposer au consulat italien, comme nantissement et pour garantie du payement des appointements des choristes, une somme de 12,000 francs, qui fut absolument perdue pour lui. *Aben-Hamet* a été depuis exécuté au théâtre de Liège.

En 1888, les palmes d'officier d'instruction publique furent accordées à l'auteur de *la Farandole* à la suite des succès qu'il remporta comme professeur d'harmonie au Conservatoire.

La mort du regretté Léo Delibes (16 janvier 1891), ayant laissé vacantes les fonctions de professeur de composition au Conservatoire, Théodore Dubois fut appelé à remplacer l'auteur de *Sylvia*. Ce choix a été universellement approuvé.

Lorsque nous aurons signalé encore les voyages entrepris en province, à Angers, Nantes, Orléans, Dijon, Lille, Reims, Boulogne, etc., pour diriger certaines œuvres importantes, lorsque nous aurons indiqué qu'en 1888 et 1889 furent composées *la Marche héroïque de Jeanne d'Arc*, *la Fantaisie Triomphale* pour orgue et orchestre, commandée par l'administration des concerts de l'*Auditorium-Chicago*, à l'occasion de l'inauguration de la salle et de l'orgue, et enfin un ouvrage didactique

sur l'harmonie, commentant et complétant le traité de H. Reber, nous n'aurons plus, pour terminer cette première partie de la biographie de l'auteur, qu'à donner un rapide aperçu de son aspect physique et moral.

*
* *

De haute et svelte stature, les yeux vifs et expressifs, sous le lorgnon, le visage légèrement marqué de petite vérole, Théodore Dubois porte dans toute sa personne la marque d'un bienveillant et aimable caractère. Un bégaiement, n'apparaissant que par intermittence, et surtout dans les moments d'émotion, donne à sa parole une douceur et un charme tout particuliers.

Dans l'ensemble, et malgré une apparente réserve, que l'on pourrait attribuer à la timidité, une certaine caresse des manières, une affabilité qui doivent séduire les personnes qui l'approchent. Ajoutons que sa modestie est grande et qu'il ne va pas chercher le succès par des moyens qui répugneraient à sa nature droite et fière.

C'est un artiste qui s'est fait lui-même et qui, en dehors de ses grandes aptitudes pour l'élément musical, n'est pas étranger aux diverses manifestations de l'art, voire même à la littérature. De son voyage en Italie, il a rapporté le goût des belles choses ; il doit au travail et à la fréquentation d'un monde très artiste, une instruction et un acquis qui se laissent deviner dans la rédaction de ses cours et de sa correspondance. Lorsque nous étions il y a quelques années à Florence, nous reçûmes de lui une lettre charmante, dans laquelle il rappelait en termes émus et spirituels les beaux et

durables souvenirs que lui avaient laissés ses séjours à Florence et à Rome. Cette lettre, qui n'était pas destinée à la publicité et dont nous croyons devoir donner un extrait, fera encore mieux saisir l'esprit et les tendances de l'artiste.

Rosnay, 13 Juillet 1887.

« Mon cher ami,

« Comme vous êtes gentil et que votre souvenir a été le bien venu ! Et comme vous m'avez l'air de comprendre l'Italie ! Oui, il la faut voir par le soleil ; c'est sa toilette naturelle et elle en vaut bien une autre. — Comment trouvez-vous Florence ? N'est-ce pas que c'est une belle ville à l'aspect à la fois sévère et souriant ? Et comme on se reporte facilement à l'époque de la belle Renaissance italienne ! Mais si vous allez à Rome, vous ne trouverez plus, paraît-il, qu'une ville comme toutes les autres, avec de larges quais, des tramways, des beaux ponts, des grands boulevards, enfin tout ce qui fait le bonheur des bourgeois, et non plus cette vieille Rome artistique, antique et *moyenâgeuse* que j'ai encore eu le bonheur de connaître..... »

La demeure est à l'avenant de celui qui l'habite, modeste, bien ordonnée. — Quelques jolies toiles aux murs, le portrait du compositeur fait par Jules Lefebvre à la Villa Médicis, un bas-relief de Soldi, le représentant un peu raide, jouant au grand orgue de la Madeleine, une copie par Jules Lefebvre du portrait d'Ambroise Thomas, par H. Flandrin, dont l'original fait partie de la galerie des pensionnaires de la Villa Médicis, — un paysage de Tony Johannot, un dessin aux deux crayons

de Schnetz..... — Dans la bibliothèque un certain nombre de partitions d'orchestre, parmi lesquelles nous pouvons citer celle du *Prophète* avec la dédicace de Meyerbeer à Dietsch, toutes celles de R. Wagner et de Berlioz, offertes au maître par ses élèves, *Fernand Cortez* de Spontini, dans sa riche reliure du temps et avec la lithographie d'Engelmann, l'édition originale du *Requiem* de Mozart dont les parties de chœur et d'orchestre sont restées inachevées.

Rappelons que M. Duvinage, père de Mme Théodore Dubois, a possédé pendant près de vingt ans l'ouverture de *Polonia*, de R. Wagner. Dans son bel ouvrage sur le maître de Bayreuth, Ad. Jullien a raconté la série d'aventures par lesquelles a passé cette œuvre, dont Wagner rentra en possession en 1881, et qu'il fit exécuter, la même année, à Palerme.

II

L'Œuvre.

L'influence du milieu, les tendances personnelles, les difficultés pour un compositeur de trouver des débouchés faciles, le désir de renouveler un répertoire déjà ancien, ont amené tout naturellement Théodore Dubois à se livrer, dès le principe, à la composition d'œuvres purement religieuses. Ce n'est pas que son tempérament ne comportât le rire; car, pendant son séjour à Rome, il écrivit un acte d'opéra bouffe Italien. Mais il n'eut pas toujours le loisir de cultiver cette branche de l'art.

Ses fonctions d'organiste et de maître de chapelle le condamnaient forcément à travailler plus particulièrement la musique sacrée. C'était un débouché tout trouvé et il faut avouer que les autres sont rares pour les débutants et même pour ceux qui ont acquis déjà une certaine notoriété. Au point de vue de la production, le musicien se trouve placé dans une situation très marquée d'infériorité. Le peintre n'a qu'à accrocher sa toile à la muraille; si le travail est bon, il peut être apprécié dès le lendemain. Le malheureux musicien, lui, avant de pouvoir faire connaître son œuvre, est forcé de passer par une suite d'épreuves, de tribulations sans nombre : copie des parties d'orchestre, réunion des artistes, des chanteurs, location de la salle etc... Avant qu'une note de sa composition ait pu être entendue, il aura dû délier les cordons de sa bourse sans même savoir si les efforts tentés par lui, l'argent dépensé, aboutiront à une exécution convenable. S'il s'agit d'un opéra, la question se complique terriblement; il attendra peut-être toute sa vie, avant d'avoir vu les feux de la rampe.

Théodore Dubois avait encore moins que ses collègues les occasions de se produire en public ; ses tendances ne l'avaient pas porté vers la musique symphonique proprement dite. Il ne pouvait donc profiter, que dans une mesure restreinte, du débouché offert aux compositeurs de l'école moderne française, par les grands concerts et surtout par les sociétés particulières destinées à faire connaître des productions rentrant dans le domaine exclusif de la musique de chambre. Ce n'est point dire que notre compositeur ait complètement

négligé cette partie de son art, puisque, au nombre des œuvres dont nous donnerons tout à l'heure la nomenclature, nous trouverons plusieurs pièces écrites pour l'orchestre et qui ont figuré sur les programmes de la Société des Concerts du Conservatoire et aussi des Concerts dirigés par Pasdeloup, Colonne, Broustet, etc...

Un autre motif qui s'oppose à une production suivie de la part des compositeurs en général, et que le public ignore, c'est la nécessité dans laquelle ils se trouvent, à moins d'avoir une position indépendante, de parer aux besoins de l'existence en acceptant des fonctions, en se livrant à divers travaux, qui les éloignent absolument de la composition. Ils sont placés dans la situation d'un peintre, par exemple, qui passerait son existence à donner des leçons de dessin et qui n'aurait pas la possibilité d'envoyer même une toile aux expositions annuelles. Pour beaucoup et pour tous-même, on pourrait le dire, cet état de choses, que rien ne peut venir modifier, est une cause de souffrance morale d'autant plus vive qu'elle ne peut être révélée à tous. Ajoutons que l'arrêt dans la production, provenant de ces travaux à côté, est des plus défavorables à l'éclosion des pensées de l'artiste.

C'est peut-être ce fort lamentable état qui faisait écrire, dans un moment de tristesse, les lignes suivantes par Rubinstein à l'un de ses amis : « Si vous avez des enfants, n'en faites pas des musiciens ni surtout des compositeurs ! Il n'y a pas sur la terre de carrière plus misérable ! »

Chez Théodore Dubois, la carrière du compositeur a

été très entravée par les différentes fonctions qu'il occupe soit comme professeur d'harmonie, puis de composition au Conservatoire, soit comme organiste de la Madeleine, soit comme inspecteur de l'Enseignement musical et enfin par les nombreuses leçons particulières qu'il ne peut refuser. On est même surpris, en voyant ce labeur de chaque jour, de relever un nombre aussi considérable d'œuvres à son actif.

Dans le but de rendre leur nomenclature plus claire et plus facile à consulter, nous ferons plusieurs divisions, les classant ainsi par catégories.

I. — MUSIQUE RELIGIEUSE (1).

1 — Morceau d'orgue publié par le journal *la Maîtrise* (avant 1861) . . . . HEUGEL.

2 — Cinq motets avec accompagnement d'orgue (avant 1861). . . . . GIROD.

12 — *Messe solennelle* pour soli, chœur et orchestre, envoi de Rome (1862-1863) Non éditée.

26 — *Les Sept paroles du Christ*, oratorio pour soli, chœur et orchestre (1867). HARTMANN.

31 — Collection de trente-quatre motets, avec accompagnement d'orgue; quelques-uns sont orchestrés ou avec accompagnement de divers instruments (de 1864 à 1873). . . . . PARVY-GRAFF.

39 — *Messe des Morts*, pour soli, chœur et orchestre ou accompagnement d'orgue (1874). . . . . PARVY-GRAFF.

41 — Nouvelle collection de dix-huit motets

(1) Les numéros d'ordre indiquent approximativement la classification des œuvres par époques successives de production et correspondent à ces époques.

avec accompagnement d'orgue. Quelques-uns sont orchestrés ou avec accompagnement de divers instruments (1871 à 1876) . . . . PARVY-GRAFF.

46 — *Messe brève*, en *fa*, à quatre voix, avec accompagnement d'orgue (1876) . . . PARVY-GRAFF.

42 — *Messe brève*, en *mi* ♭, à trois voix, avec accompagnement d'orgue. Cette messe est orchestrée par M. Peregally (1875) . . . . PARVY-GRAFF.

51 — *Benedictus*, solo de ténor, avec accompagnement d'orgue (1878). . . . . . . MACKAR.

51[bis] — Neuf transcriptions des œuvres des grands maîtres (motets avec accompagnement d'orgue). Le *Christus Resurrexit* est orchestré et l'*Adeste* avec accompagnement de divers instruments (1877) . . . . PARVY-GRAFF.

61 — Cinq nouveaux motets, avec accompagnement d'orgue. Le *Tu es Petrus* est orchestré et le *Benedicat vobis*, avec accompagnement de divers instruments (1884) . . . . PARVY-GRAFF.

63 — Douze pièces d'orgue (1885-1886). . . . Alp. LEDUC.

66 — *Noël*, mélodie avec accompagnement de piano, orgue et violon (1887). . . A. REY (à Lyon)

70 — { *Mélodie religieuse*, pour violon avec orgue et harpe ou piano (1888) . . PARVY-GRAFF.
Andante religioso, pour violoncelle avec orgue (1888). . . . . PARVY-GRAFF. }

72 — Six transcriptions pour grand orgue (1888) . . . . DURAND-SCHŒNEWERCK.

73 — Dix pièces pour orgue ou harmonium (1888-1889). . . . . PARVY-GRAFF.

75 — *Petite Messe des Morts* (?) . . . . Non éditée.

76 — *Credo*, quatuor pour voix d'hommes et chœur (?). . . . . Non édité.

81 — Douze nouvelles pièces d'orgue. Recueil (1890) . . . . LEDUC.

83 — *Messe de Mariage*, 5 pièces pour grand orgue (1890) . . . . LEDUC.
78 — *Sanctus alla Palestrina*, à quatre voix sans accompagnement (1889). . . . . MUSICA SACRA (à Toulouse).
79 — Trois pièces d'orgue composées pour un éditeur de Boston (1890) :
1° *Prœludium grave.*
2° *Adoratio et vox angelica.*
3° *Hosannah* (*chorus magnus*). Arth. SCHMIDT (de Boston).

II. ŒUVRES DE THÉATRE

13 — *La prova di un opera seria* (un acte seulement). Opéra bouffe composé à Rome, comme envoi (1863) . . . . . Non édité.
24 — *La Fiancée d'Abydos*, composée pour un concours du Théâtre Lyrique (de 1864 à 1868) . . . . Non édité.
25 — *Le Florentin*, composé pour un concours de l'Opéra-Comique (de 1864 à 1868). Non édité.
28 — *La Guzla de l'Emir*, opéra-comique en un acte, sur un poème de Jules Barbier et Michel Carré, représenté en 1873 au Théâtre Lyrique de l'Athénée (1868 et 1869) . . . . HARTMANN.
48 — *Le Pain bis*, opéra-comique en un acte, sur un poème de A. de Beauplan, représenté à l'Opéra-Comique en 1879 (1878) . . . . EGROT.
56 — *La Farandole*, ballet en trois actes, sur un scénario de Ph. Gille, A. Mortier et Mérante, représenté en 1883 à l'Opéra (1883). . . . . HEUGEL.
59 — *Aben-Hamet*, opéra en quatre actes, sur un livret de L. Détroyat et A. de Lauzières, représenté au Théâtre Italien, place du Châtelet, en 1884 (de 1881 à 1883). . . . . HEUGEL.

III. — COMPOSITIONS POUR ORCHESTRE

14 — Première ouverture de concert en *ut* mineur, composée à Rome, comme envoi (1863) . . . . Non éditée.

23 — Deuxième ouverture de concert en *ré* majeur, exécutée pour la première fois à l'inauguration de la salle des Concerts du Conservatoire restaurée, en 1865 (1865) . . . . Flaxland.

32 — Trois *Airs de Ballet*, exécutés pour la première fois au Grand Hôtel en 1873, et ensuite aux Concerts Pasdeloup (1872) . . . . Heugel.

35 — Première *Suite d'orchestre* dans laquelle figurent le scherzo et le choral portés sous le n° 7 (musique de piano) ainsi que le *Chœur et Danse des lutins*, porté sous le n° 15 (musique de piano), première audition au Châtelet en 1874 (1873) . . . . Heugel.

36 — Quatre petites pièces extraites des douze pièces de piano, n° 34, exécutées aux Concerts du Châtelet (1874). . . . . Hartmann.

40 — Deuxième *Suite d'orchestre* (*Suite Villageoise*), première audition au Châtelet en novembre 1877 (1876) . . . . Non éditée.

50 — Ouverture symphonique en *ut* majeur. Première audition à la Société des Concerts, les 11 et 13 avril 1879 (1878). . . . . Non éditée.

52 — Ouverture de *Frithioff*. Première audition à la Société Nationale de musique, le 12 avril 1880 et deuxième aux Concerts du Châtelet, le 13 février 1881 (1879) . . . . Non éditée.

55 — Troisième *Suite d'orchestre*. Première audition à la Société Nationale de musique, en 1881 (1880). . . . . Non éditée.

58 — Trois petites pièces, extraites des vingt pièces de piano, n° 54 (1883). A. Leduc.
71. — *Marche héroïque de Jeanne d'Arc*; divers arrangements de cette marche ont été faits : musique d'harmonie, fanfare, orgue, piano, etc. (1888). Mennesson (à Reims).
74 — *Fantaisie triomphale* pour orchestre et orgue, composée pour l'inauguration de l'Auditorium de Chicago. Première audition à Chicago en décembre 1889 (1889). Clayton F. Summy (à Chicago).
74 *bis* — Première suite sur *la Farandole* (1883). Heugel.
74 *ter* — Deuxième suite sur *la Farandole* (1883). Heugel.

IV. — POÈMES LYRIQUES ET DRAMATIQUES CHŒURS — CANTATES

5 *bis* — *Atala*, cantate. 1er grand Prix de Rome (1861) . . . . Non éditée.
27 — *Le Pas d'Armes*, chœur à quatre voix d'hommes, sans accompagnement. Concours de Reims 1869 (1869). Mennesson (à Reims).
38 — *Les Voix de la Nature*, chœur à quatre voix d'hommes, sans accompagnement. Concours de Reims 1875 (1875). Girod.
45 — *Tarentelle*, chœur à quatre voix d'hommes, sans accompagnement (Concours de Genève). Première audition à Paris à la Société Nationale de musique en 1876 (1875) . . . A. Leduc.
47 — *Le Paradis Perdu*, drame-oratorio, en quatre parties, soli, chœur et orchestre (Prix de la Ville de Paris, 1878). Première audition au Châtelet en 1878 (1876-1877) . . . . Girod.
49 — *L'Enlèvement de Proserpine*, scène lyrique, soli, chœur et orchestre, exécutée pour la première fois à la Société Guillot de Sainbris, le 6 mars 1879 (1878). . . . . Girod.

53 — *Le Drapeau français*, chœur à trois voix d'enfants, sans accompagnement, composé pour les écoles de de la Ville de Paris (1880). . . . . . . A. SIMON.
60 — *Le Renard et la Cigogne* (fable de La Fontaine), chœur à deux voix d'enfants, avec accompagnement de piano (1884) . . . . LORET.
65 — *Délivrance,* cantate, soli et chœur, composé pour la Société Nationale d'assistance pour les Aveugles, exécutée à la Mairie du IVe arrondissement, en 1887 (1887) . . . . MACKAR.
68 — *Valse mélancolique*, solo et chœur de femmes avec accompagnement d'orchestre (1887) . . . . HEUGEL.
80 — *Hylas*, scène lyrique pour soli, chœur et orchestre (1890) . . . . HEUGEL.

V. — MUSIQUE DE PIANO

3 — Suite de valses à quatre mains (avant 1861) . . . . MENNESSON (à Reims).
7 — *Scherzo et choral*, op. 18, orchestré depuis (avant 1861) . . . . HEUGEL.
8 — *Marche orientale*, op. 8 (avant 1861). HEUGEL.
10 — *Scherzo* en *fa* ♯ mineur, op. 10 (av. 1861) HEUGEL.
11 — *Un Soir au bord du Lac*, op. 15 (avant 1861) . . . . MENNESSON (à Reims).
15 — *Chœur et Danse de lutins*, op. 7, orchestré depuis (1863) . . . . HEUGEL.
16 — *Bluette pastorale*, op. 11 (1864 à 1868). HEUGEL.
17 — *Rêverie-Prélude*, op. 12 (1864 à 1868). HEUGEL.
18 — *Allegro de bravoure*, op. 13 (1864 à 1868) HEUGEL.
19 — *Un Rêve après le Bal*, op. 16 (1864 à 1868) GRUS.
20 — *Divertissement*, op. 19 (1864 à 1868). . HEUGEL.
21 — *Intermezzo*, op. 20 (1864 à 1868). . . . . HEUGEL.
34 — Douze pièces en deux suites (1872). . . HARTMANN.
37 — *Concerto-Capriccioso*, avec accompagnement d'orchestre, première audi-

tion à la Société Nationale de musique, le 1er avril 1876 (1875) . . . . . Girod.
54 — Vingt pièces (1877-1880). . . . . Leduc.
69 — *Chaconne* (1887) . . . . Heugel.
85 — *Clair de lune* (1891). . . . . Heugel.
86 — *Réveil* (1891). . . . . Heugel.

VI. — MUSIQUE DE CHANT

29 — *Désir d'Avril*, mélodie avec accompagnement de piano (1871) . . . . Hartmann.
30 — *Sérénade*, mélodie avec accompagnement de piano (1871). . . . . Hartmann,
43 — *Jeanne*, mélodie avec accompagnement de piano (1875) . . . . Girod.
44 — *L'Aveu*, mélodie avec accompagnement de piano (1875) . . . . Girod.
57 — Vingt mélodies, avec accompagnement de piano (1882-1883) . . . . A. Leduc.
64 — Vingt mélodies, avec accompagnement de piano.
Les nos 2 (*A Douarnenez*), 10 (*Les Vivants et les Morts*), 12 (*Tarentelle*) et 15 (*Bergerette*) sont orchestrés (1885-1886). Heugel.
74bis — *La Terre a mis sa Robe blanche*, mélodie avec accompagnement de piano (1889-1890) . . . . Heugel.
82 — *Pourquoi les oiseaux chantent*, légende de Noël, pour faire partie d'un Recueil publié par M. Stéphan Bordèse (1890). . . . . Durand-Schœnewerck.

VII. — ŒUVRES DIVERSES

1 — *Mélodie* pour violon ou violoncelle, avec accompagnement de piano, op. 4 (avant 1861). . . . . Legouix.

5 — Contemplation pour violon, avec accompagnement de piano, op. 15 (avant 1861) . . . . LEGOUIX.

6 — Deux morceaux de salon, pour orgue expressif, op. 6:
1° *Caprice-Mélodique et Prière.*
2° *Fantaisie pastorale* (avant 1861) . . ALEXANDRE.

9 — *Berceuse* pour violon, avec accompagnement de piano, op. 9 (avant 1861). LEGOUIX.

21 *bis* — Trois transcriptions pour piano, violon et harmonium :
1° Allegretto de la Symphonie en *la*, de Beethoven.
2° Adagio du Septuor de Beethoven.
3° Adagio de la Symphonie en *la* mineur de Mendelssohn (1863). ALEXANDRE.

62 —
1° *Duettino d'Amore,* pour violon et violoncelle avec accompagnement de piano (1885) . . . . HEUGEL.
2° *Cantabile* pour alto, avec accompagnement de piano, ce morceau est orchestré (1872) . . . . HEUGEL.
3° *Cavatine* pour violoncelle (1872). HEUGEL.
4° *Saltarello* pour violon, n° 3 des airs de ballet, porté au n° 32, musique d'orchestre (1872) . . . . HEUGEL.

22 — *Méditation-prière*, pour instruments à cordes, hautbois, piano ou harpe, et orgue, op. 17. Ce morceau existe aussi pour violon solo, piano ou harpe et orgue (1868) . . . . HARTMANN.

67 — Accompagnement pratique de plain-chant (1884). . . . . PARVY.

77 — *Notes et Etudes d'harmonie*, pour servir de Supplément au Traité de H. Reber (1873-1889) . . . . HEUGEL.

84 — 87 Leçons d'harmonie. Basses et chants (1879-1891) . . . . HEUGEL.

La musique religieuse, ainsi que nous l'avons déjà dit, a joué un rôle très important dans la vie du compositeur, qui, avant d'obtenir le grand Prix de Rome, était déjà organiste à Sainte-Clotilde. Son premier envoi d'Italie fut une *Messe solennelle*, pour soli, chœur et orchestre, portant le numéro 12 de la nomenclature des œuvres. L'auteur la fit entendre à Liszt pendant son séjour à la Villa Médicis, et l'auteur des *Poèmes symphoniques* encouragea les premiers efforts du jeune compositeur. Elle a été exécutée depuis à Paris à l'église de la Madeleine et elle révèle, notamment dans le Gloria et le Credo, les qualités que nous retrouverons amplifiées dans *les Sept paroles du Christ*.

Ce n'est point la première fois que *les Sept paroles de Jésus-Christ* ont tenté les grands artistes. Pour ne citer que le plus célèbre, Haydn avait interprété, dans un style classique, ce drame religieux. Bien que respectueux de la tradition, Théodore Dubois a su employer toutes les ressources de l'orchestration moderne, pour donner au sujet qu'il avait à traiter un sentiment essentiellement dramatique. Il a admirablement réussi et les nombreuses auditions qui ont été données de cette belle page religieuse prouvent que le succès a couronné les efforts du musicien. Dans la première parole : « Père, pardonnez-leur, car ils ne savent ce qu'ils font », se détache sur un chœur d'une large envergure, une belle phrase dite par le baryton, avec accompagnement de harpes. La deuxième parole n'est pas moins bien inspirée ; elle consiste dans un duo très expressif du ténor et du baryton avec intervention du chœur. Citons dans la troisième la phrase si touchante du *Stabat Mater* avec son dessin chromatique

et dans la quatrième le prélude instrumental qui fut bissé lors de l'exécution de l'œuvre aux Concerts populaires et qui est suivi d'un superbe solo de baryton. La cinquième parole est, selon nous, la page la plus dramatique de l'œuvre; elle impressionne profondément comme si on assistait au drame poignant de la croix. Le mot « *Sitio* », soupiré à plusieurs reprises par le Christ, est couvert par les clameurs furieuses de la foule qui lui jette à la face la farouche imprécation « Vah! Vah! ». Les hardiesses harmoniques, au nombre desquelles figurent des dissonances de seconde mineure dans la région grave de l'harmonie, ne font que peindre avec plus de vérité le brouhaha de la multitude qui envahit le Golgotha. Voilà une page d'une merveilleuse venue, dénotant chez l'auteur des tendances dramatiques, qui pourront se faire jour plus tard dans telles ou telles œuvres destinées à la scène. La sixième parole est un effet de contraste avec la précédente; après une belle phrase des violoncelles, vient un air plein d'onction dit par le ténor. Enfin la septième « *Consummatum est* », dans laquelle le déchaînement des éléments en fureur est suivi d'un apaisement habilement ménagé et d'une prière des plus touchantes, est le digne couronnement d'une œuvre qui a posé les premières bases de la réputation de l'auteur. La presse lui fut très favorable, et, pour ne citer que l'opinion de l'un de ses plus éminents représentants, nous passerons la parole au savant critique du *Journal des Débats :*

« Le style des *Sept paroles du Christ* n'est pas sans analogie avec celui des maîtres italiens de la fin du

XVIe siècle, rajeuni cependant par des harmonies modernes et des rythmes plus variés. La cinquième parole, qui est peut-être la plus belle, est aussi la plus dramatique, bien que le sentiment religieux y soit conservé d'un bout à l'autre; le chant de ténor de la parole suivante, accompagné par un contre-sujet de flûte, repris ensuite par les premiers violons et la harpe, m'a charmé par la douceur et la simplicité de son expression; la septième parole renferme un orage d'une excellente facture. A des qualités mélodiques très personnelles, M. Théodore Dubois joint un talent réel dans l'art de grouper les voix et de combiner les différentes sonorités de l'orchestre ».

E. REYER.

Journal des Débats, 4 août 1867.

Parmi les nombreux motets que Théodore Dubois a composés à l'usage de l'église, il en est qui ont acquis une notoriété toute particulière ; nous citerons dans la première collection des trente-quatre motets : *Ave Maria,* pour voix de ténor (n° 2), dédié à Bosquin ; — *Ecce Panis* (n° 6), duo pour soprano et baryton, dédié à Caron, de l'Opéra ; — *Ave Maria* (n° 13), chœur en *sol* majeur ; — *Panis Angelicus*, solo de soprano avec chœur (n° 21), dédié à César Franck. De l'*Ave Maria*, dédié à Antoine Lascoux (n° 24), écrit pour voix de soprano avec chœur, nous dirons que la première partie se distingue par un sentiment très religieux, rappelant l'ancienne école italienne; la deuxième est traitée dans le style imitatif et la conclusion du chœur à bouche fermée avec la voix du soprano, rappelle heureusement les deux motifs caractéristiques de l'œuvre. — Le *Deus Abraham* (n° 25),

dédié à Bourgault-Ducoudray, offre un développement plus considérable que les précédents ; c'est un chœur avec soli de basse et de ténor, auquel l'orchestration est venue s'adjoindre plus tard, et qui est très souvent exécuté pour les messes de mariage. Le solo de ténor, avec sa mélodie très moderne et pleine de chaleur, tranche sur le fond plus sévère du reste de la composition.

Nous trouvons dans l'*Ave Maria* (n° 27), duo pour ténor et baryton avec chœur, cette particularité, qu'il a été composé spécialement par l'auteur à l'occasion de son mariage. Notons, dès le début, les réponses du chœur sur le mot : *Ave*, au thème exposé par les deux voix, — puis le chœur intervenant *fortissimo* sur les mots : *Sancta Maria*. L'effet doit en être fort heureux à l'église.

Les n°s 29, *Panis Angelicus*, solo de ténor, — 30, *Ave verum*, solo de ténor, — 31, *Panis Angelicus*, solo de mezzo-soprano avec chœur d'hommes — et 32, *Tu es Petrus*, chœur et solo de ténor, sont peut-être ceux de ce recueil qui ont obtenu, et à juste titre, la vogue la plus grande. Ils possèdent tous des accompagnements de divers instruments tels que, harpe, violoncelle, orgue, contre-basse, violon, clarinette, etc. Nous rappellerons que le *Panis Angelicus* (n° 31), a été chanté magistralement par Mme Gueymard à la Madeleine, au lendemain même de la guerre de 1870, à l'occasion d'un salut organisé par M. Thiers au profit des blessés.

Dans la collection des 18 motets portant le n° 41 de la classification, nous aurions à signaler le bel *O salutaris* (n° 5), écrit pour voix de baryton avec accompagnement de violon, harpe et orgue et dédié à M. le comte de la Panouze, dans lequel les réponses alternent le

plus souvent en forme canonique avec la voix, — le *Pie Jesu* (nº 9), petit chœur à 4 voix, d'une expression profondément religieuse, — l'*Ave Maria* (nº 11), pour voix de soprano ou de ténor, dont le sentiment mélodique est d'une grande simplicité — le *Pie Jesu* (nº 11), chœur à trois voix et duo pour deux ténors, dont l'accompagnement pizzicato des contrebasses donne à ce morceau un caractère funèbre très accentué.

Le *Tu es Petrus* de la dernière collection est un chœur avec grand orgue alterné; cette alternance est rare dans les œuvres religieuses ; nous n'en connaissons guère d'exemples que dans une messe de C. Saint-Saëns et une autre de Widor ; cette composition, d'une belle venue, obtient encore une allure plus magistrale par suite des réponses habilement ménagées entre le chœur et le grand orgue.

La *Messe des Morts* pour soli, chœur et orchestre a été composée en 1874 et fait maintenant partie du répertoire d'un grand nombre de maîtrises de Paris et de la province ; elle a été exécutée souvent à la Madeleine à l'occasion de services funèbres à la mémoire de hauts personnages, notamment du roi Victor-Emmanuel et d'Alphonse XII, roi d'Espagne. Dans ce *Requiem*, traité par l'auteur avec l'ampleur qui caractérise le sujet, on remarque surtout le *Sanctus*, dans lequel l'appel persistant des trompettes, précédant l'accord de 7ᵉ diminuée et de 9ᵉ mineure, produit un effet déchirant, et le *Libera me*, dans lequel le professeur n'a pas craint de violer les fameux principes qu'il est chargé de faire respecter ; car nous trouvons, dès le début et à la conclusion du morceau, des successions de quintes consécutives qui,

avouons-le, sont loin d'être désagréables à l'oreille et transportent l'auditeur dans un milieu presque mystique. Toute cette partie du *Requiem* est traitée d'une manière large avec des entrées en style fugué; la partie médiane sur les paroles : *Tremens*, dites par le baryton-solo et les réponses du chœur, rend bien l'effroi de celui appelé à comparaître devant le tribunal suprême. Ajoutons que le *Requiem* a été exécuté avec éclat dans la cathédrale Saint-Pierre de Genève, le 27 mars 1889.

Composée en 1875, la *Messe brève* en *mi* ♭ est écrite pour trois voix. Sans avoir l'importance de la précédente, elle n'est pas sans valeur et nous signalerons tout particulièrement le *Benedictus*, morceau plein d'onction et d'expression religieuse, où la nuance *pianissimo* domine. L'*Agnus Dei* rappelle d'une manière heureuse le thème du *Kyrie*.

Les pièces d'orgue se divisent en deux recueils (1). Dans le premier, le plus important, figurent la *Toccata* en *sol*, écrite avec un certain développement et dans un style classique atténué par un sentiment de modernisme, — la *Marche des Rois Mages* en *mi* majeur, dont l'expression mélodique, toute d'une grâce aimable, est soutenue constamment par une pédale supérieure sur la note *si*, s'enlevant dans les régions sidérales, de manière à rappeler l'étoile qui guida les Rois Mages, — et enfin, la *Cantilène nuptiale* en *la* ♭ majeur dont l'élégant dessin est confié à la trompette harmonique du Récit. Ces trois pièces figurent souvent sur le programme des concerts d'orgue, notamment en Angleterre et en Amérique.

(1) Deux nouveaux Recueils sont en voie de publication : 1° *Messe de Mariage* (5 pièces); 2° 12 nouvelles pièces.

Les pièces à noter dans le deuxième recueil sont : l'*Entrée* en forme de carillon, aux harmonies ingénieuses, — l'*Offertoire* en *si* mineur avec son charmant solo de hautbois, — et celui en *mi* majeur, dans lequel l'auteur accuse des tendances se rapprochant, tant au point de vue du coloris que des harmonies, de l'école Wagnérienne. Nous les signalons d'autant plus volontiers, qu'elles ne se reflètent aucunement dans le premier recueil.

La dernière œuvre, dont nous ayons à faire mention dans la nomenclature de la musique religieuse, est la mélodie pour violon avec accompagnement d'orgue et de harpe, composée spécialement pour le mariage de Mlle des Chapelles. Nous croyons qu'elle est appelée à prendre place à côté des trop rares morceaux exécutés dans les messes de mariage, où le timbre des instruments à cordes vient s'allier si heureusement à celui de la voix.



Des sept œuvres composées pour le théâtre par Théodore Dubois, nous parlerons surtout de *la Guzla de l'Emir*, de *la Farandole* et d'*Aben-Hamet*. Douze années s'écoulèrent entre l'époque à laquelle le compositeur obtint le grand Prix de Rome (1861) et celle où, pour la première fois, lui furent ouvertes les portes du théâtre pour l'exécution de *la Guzla de l'Emir*; cette longue période d'attente prouve une fois de plus en quelle triste situation se trouvent les compositeurs pour obtenir la représentation de leurs œuvres, alors surtout qu'elles sont destinées à la scène. Ajoutons que *la Guzla* était

composée déjà depuis plusieurs années et que, lorsque l'auteur frappa timidement à la porte de l'Opéra-Comique (théâtre subventionné), les autocrates directeurs, qui présidaient alors aux destinées de la salle Favart, le congédièrent brusquement par ces simples mots dédaigneux : « Encore une *turquerie !* » L'auteur fut bien autrement accueilli, lorsqu'il présenta sa partition au directeur du Théâtre Lyrique de l'Athénée, en 1873. Le livret de MM. Michel Carré et Jules Barbier fait songer un peu trop au *Barbier de Séville*; mais il suffisait que les situations fussent bien présentées pour que le musicien en eût tiré un excellent parti. Dans un milieu oriental se meuvent trois personnages : le vieux marchand de babouches, sorte de Bartholo, avare comme le plus avare des enfants de la tribu d'Israël, et avec cela méchant, jaloux, voleur et poltron ; — un sémillant Emir, passionné pour la Guzla et les beaux yeux d'une jeune mauresque ; — Fatmé elle-même, fine, futée, pleine de ruses et de grâces, la digne sœur de Rosine. La fin obligée, on la devine : Fatmé épouse l'Emir et le vieil avare retourne à ses babouches.

Sans être d'une grande originalité, la partition révèle chez le musicien des qualités, dont les principales sont la clarté, l'élégance du style, la distinction des idées. Si la presse, qui accueillit avec faveur la première œuvre théâtrale du compositeur, fit des réserves à l'égard des divers morceaux de cette partition en un acte, elle en constata du moins l'excellente facture. L'éminent critique des *Débats*, que nous ne saurions citer trop souvent, prononça un arrêt très favorable, dont voici les principaux considérants : « La partition de M. Théodore

Dubois m'a vivement intéressé. C'est une œuvre charmante, distinguée, très purement écrite et parfaitement instrumentée. Quelques réminiscences de bonne source, échappées au compositeur, ne la déparent pas, et, pour n'en citer qu'une, le début de l'air de Babouc, au lever du rideau, reproduit textuellement dans un ton différent les deux premières mesures de l'ouverture de la *Fuite en Egypte*, avec le même trait caractéristique de la note sensible non altérée. Cela n'empêche pas que cet air de basse ne soit très réussi. Il est assez difficile de faire aujourd'hui de la couleur orientale tout en restant original. M. Dubois s'y est essayé pourtant dans la sérénade de l'Emir dont j'aime surtout le refrain, très belle phrase mélodique qui reparaît plusieurs fois et que, chaque fois, on a applaudie. La romance *Fleurette mignonne,* et les couplets de Fatmé méritent aussi d'être cités ; mais le meilleur morceau de la partition est un trio d'une excellente facture, terminé par une strette brillante, et qui a été bissé. La partition de *la Guzla de l'Emir* prouve que M. Théodore Dubois peut prétendre à un meilleur poème et donner à ses inspirations un cadre plus vaste avec la certitude de réussir. »

Le trio que signale E. Reyer et qui fut remarqué du reste à la première représentation, est en effet plein de mouvement, de gaieté, et s'éteint très finement en *pianissimo* sur les mots : « Tout va bien ». Il a besoin d'interprètes très intelligents et il les rencontra à l'Athénée dans M[lle] Girard et M. Vauthier ; quant au rôle de l'Emir, il aurait gagné, nous croyons, à être confié à un artiste plus habile que M. Mas. Quand nous aurons cité le duo entre Fatmé et Hassan, d'un style peut-être trop élevé

relativement au reste de la partition, la chanson de l'Emir dont le refrain, plein de chaleur, signalé par Reyer, se reproduit à plusieurs reprises pour peindre le personnage d'Hassan, soit sur la scène, soit à l'orchestre, et enfin le début du final, très scénique, nous n'aurons plus qu'à rappeler que ce petit acte fut représenté également au Théâtre Royal de la Monnaie à Bruxelles avec le plus vif succès.

— Avant de parler de *la Farandole*, qu'il nous soit permis de dire ce que nous pensons en général du ballet, d'une pièce dansée, sans que cette appréciation puisse porter atteinte aux qualités déployées par Théodore Dubois et les autres compositeurs, qui ont été appelés à écrire pour les jambes. Rien ne nous a toujours paru plus anti-rationnel que cette invention du ballet, dans lequel de malheureuses femmes se livrent à des contorsions contre nature et où les hommes sont si profondément ridicules que, de jour en jour, ils tendent à disparaître de la scène. On objectera, sans doute, que tout art existe en vertu d'une convention et n'existe que par elle. Mais faut-il au moins que cette convention possède en elle-même les qualités qui la rapprochent de la nature. La parole chantée est de toutes les conventions celle qui permet à l'artiste d'exprimer le plus naturellement sa pensée. Le ballet nous paraît au contraire celle qui s'éloigne davantage de la vérité, et qui, en outre, au point de vue de l'art, ne nous donne que des satisfactions secondaires. Déjà, au XVIII[e] siècle, Jean-Jacques Rousseau disait : « Sitôt que vous introduisez la pantomime dans l'opéra, vous devez en bannir la poésie, parce que de toutes les idées, la plus nécessaire est celle du lan-

gage..... Il faut bannir du drame lyrique les fêtes et les divertissements qui non seulement en suspendent l'action, mais ou ne disent rien, ou substituent brusquement au langage adopté un autre langage opposé, dont le contraste détruit la vraisemblance. »

Nous serions peut-être moins rigoureux que Jean-Jacques, et nous penserions à la rigueur que le ballet, lorsqu'il est intimement lié à l'action, est loin de faire disparate ; il pourrait même, dans certains cas, être nécessaire au développement et à la beauté du drame lyrique. Nous citerons, à l'appui de notre thèse, le ballet des patineurs dans *le Prophète*, *la Kermesse* de *Faust*, le ballet de *Freïschutz*, etc. Voilà des épisodes du drame, utiles même à l'action. Mais un ballet de deux ou trois actes, dans lequel la chorégraphie joue le rôle unique, c'est-à-dire où les faits, les paroles sont remplacés par des jetés-battus, des pointes et des gestes, nous paraît une anomalie au XIXe siècle.

Et cette anomalie s'accuse encore davantage, lorsque la direction de l'Opéra, pour remplir les conditions de son cahier des charges, préfère, dans un but d'économie, confier un ballet plutôt qu'un opéra au compositeur, sans se soucier aucunement des tendances artistiques de ce dernier. Le compositeur accepte toujours, trop heureux d'être joué sur une pareille scène !

Le livret de *la Farandole* est de MM. Philippe Gille, Mortier et Mérante ; il est divisé en trois actes. En choisissant pour lieu de l'action, le poétique pays de Mireille, les auteurs ont fait preuve de goût. Tout ce milieu, où passent et repassent les costumes pittoresques des Arlésiennes, des Tambourinaires, dans lequel le

paysage prend les tons les plus chauds sous les rayons ardents du soleil, était bien de nature à venir en aide à l'imagination du musicien. En outre, les motifs populaires si abondants dans ces pays du midi pouvaient être développés par lui, et c'est à quoi il n'a manqué.

Le sujet est des plus simples : l'action se passe à Arles. Un berger du nom d'Olivier aime Vivette, fille riche, jeune et jolie; naturellement on la lui refuse. Un vieux sorcier, Maurias, reconnaissant des bons offices à lui rendus par le jeune couple, se trouve là à point pour engager Olivier à se rendre aux arènes à l'heure fatidique : « Résiste aux âmes infidèles, lui dit-il, et Vivette est à toi. » Olivier résiste bien au début ; mais, bientôt subjugué par une âme infidèle qui a pris les traits de Vivette, il se laisse enlever son anneau de fiançailles. Maurias le sauve et Vivette accourt pour se jeter dans les bras de son amant. Mais au moment où l'union d'Olivier et de Vivette va se célébrer, le fantôme des arènes apparaît brandissant l'anneau d'Olivier et venant réclamer ses droits d'épousée. Le fantôme est sans pitié et sa main s'étend déjà sur sa victime, lorsque Maurias, s'emparant d'un tambour provençal et marquant le rythme de la Farandole, entraîne l'âme infidèle jusqu'au fond de l'abîme où il se précipite avec elle. La fin inévitable est le mariage d'Olivier et de Vivette.

La partition de Théodore Dubois a été très goûtée par le public de l'Opéra, et, pour un compositeur appelé à écrire le plus souvent de la musique religieuse, l'auteur a eu la main fine et délicate; les harmonies, sans être recherchées, sont piquantes ; la mélodie est d'une heu-

reuse venue ; le tout est bien français dans la bonne acception du mot. L'auteur n'a pas craint, et en cela il a eu parfaitement raison, de recourir à ces motifs populaires si abondants dans les régions méridionales et si caractéristiques ; ils ne pouvaient que donner la couleur locale à une œuvre dans laquelle l'action se déroule sous le chaud soleil de la Provence.

Dans le premier acte nous signalerons tout d'abord l'apparition de Vivette à sa fenêtre et l'arrivée d'Olivier ; la phrase à 3/4, très mélodique, deviendra le motif qui caractérisera Vivette dans les diverses parties de l'œuvre et qui réapparaîtra sous différents aspects. L'auteur en a usé de même avec le motif confié aux altos et aux violoncelles qui, figurant d'abord à l'entrée d'Olivier, le suivra à travers toute la partition. C'est une tendance qu'il est bon de signaler et qui donne au ballet plus d'unité musicale. La demande en mariage, avec son entrée de hautbois, les divers passages indiquant la peur des jeunes filles, l'intervention un peu lourde de Renaude forment une scène comique du meilleur aloi. Après l'apparition de Maurias, le pas des Tambourinaires et la Provençale, viennent un adagio d'une grande largeur exposé tout d'abord par la clarinette-alto, puis la gentille valse des olivettes, d'un charmant badinage, la variation si mouvementée par ses contre-temps, qui n'a peut-être pas été remarquée suffisamment à la première représentation, *la Farandole* écrite à quatre temps, dont le rythme, indiqué d'abord par les batteries des tambourins, s'épanouit à la fin sur un motif populaire en triolets des plus entraînants, — et enfin la scène finale dans laquelle la foule se disperse sur un motif de

marche des plus piquants au point de vue rythmique et harmonique.

Nous préférons peut-être le deuxième acte qui nous transporte la nuit, au clair de lune, dans l'intérieur des arènes d'Arles. Rien n'était plus séduisant que ce merveilleux décor des vestiges du passé avec l'arrivée progressive des âmes infidèles. Le musicien a été bien inspiré dans la traduction musicale de cette scène et on ne saurait que le féliciter de s'être laissé influencer par Mendelssohn et Weber, les merveilleux évocateurs du monde idéal de la féerie. Ainsi, dans les « Ames infidèles », les traits rapides confiés aux instruments à vent sont un écho de telle page du *Songe d'une Nuit d'été* de Mendelssohn ; le second motif où domine le cor, l'instrument favori de l'auteur de « Freïschutz », fait songer au coloris de ce maître. Dans les « harpes éoliennes » l'auteur a trouvé des effets de sonorité et d'imitation très réels, grâce à l'emploi d'arpèges sur des accords de neuvième, s'appuyant sur un ensemble des instruments à vent et à cordes qui en suivent les contours. Puis apparaît, à différentes reprises, le souvenir de Vivette, indiqué par le motif caractéristique que nous avons signalé. « La Tentation » est, selon nous, la page la plus charmante et peut-être la plus savante de ce deuxième acte. La mélodie a une teinte légèrement Schumanienne, que les instruments à cordes mettent bien en lumière ; c'est une jolie page à rapprocher de celle de l'*Arlésienne*, dans laquelle le regretté Bizet a su peindre si poétiquement la rencontre des deux vieillards. Après « l'Apparition » indiquée par un gracieux solo de violon, que faisait valoir l'archet de M. Jules Garcin, aujourd'hui

l'éminent chef d'orchestre de la Société des Concerts, après la « Valse des Ames infidèles », nous retrouvons le motif de la Farandole, mais transformé de manière à lui donner une couleur tout à fait fantastique.

Le troisième acte est court. On y remarque le joli morceau des « Cloches » dont le motif populaire à 2/4 est soutenu par le son des cloches sonnant à toute volée pour célébrer le mariage de Vivette. Il faudrait citer encore le ravissant petit menuet intitulé « Le Bouquet », la « Valse lente » et enfin la « Scène finale » où l'auteur fait intervenir, en harmoniste consommé, la plupart des motifs de sa partition, au moment où Maurias appelle à lui les Ames infidèles, à travers les éclairs et l'orage, pour les entraîner dans le Rhône.

Nous avons indiqué déjà, dans la première partie de notre étude sur Thédore Dubois, les conditions désavantageuses dans lesquelles furent préparées au Théâtre Lyrique, devenu Théâtre Italien, sous la direction de M. Victor Maurel, les répétitions d'*Aben-Hamet*; nous n'y reviendrons pas. Cet opéra, en quatre actes, fut représenté le 16 décembre 1884 ; les principaux rôles étaient confiés à MM. Victor Maurel (Aben-Hamet), E. de Reszké (le duc de Santa-Fé), Mmes Calvé (Bianca), Janvier (Alfaïma) et Lablache (Zuléma). Le sujet d'*Aben-Hamet* a été emprunté par M. Léonce Détroyat au *Dernier des Abencérages*, de Chateaubriand, et, bien que la génération actuelle ait un peu perdu de vue les œuvres du grand romantique, elle se souvient encore de certaines figures poétiques telles que, par exemple, celles du guerrier maure et de la jeune fille espagnole du *Dernier des Abencérages*. Le librettiste n'a point suivi pas à

pas la marche du roman et il lui a donné un dénouement d'un effet peut-être plus théâtral; son collaborateur, M. de Lauzières, a fait, en vers italiens, la traduction du livret.

Aben-Hamet, fils de Boabdil, dernier roi maure de Grenade, est exilé à Carthage, où il vit retiré avec sa mère Zuléma. Il est aimé d'une jeune fille (Alfaïma) recueillie par celle-ci, mais qu'Aben-Hamet n'a jamais considérée que comme une sœur. Il songe de longue date à reconquérir le royaume de ses ancêtres; en délivrant sa patrie, il vengera en même temps son père, tombé sous les coups des Espagnols; il part donc pour Grenade sur l'exhortation de sa mère et malgré les larmes d'Alfaïma. Dès son arrivée, il rencontre sur une des places publiques de la ville, une charmante inconnue (Bianca) qui n'est autre que la fille du gouverneur, fiancée au chevalier de Lautrec. L'amour éclate comme un véritable coup de foudre entre Bianca et le chevalier maure; aussi Aben-Hamet paraît-il abandonner la conquête de Grenade pour celle qui l'a ensorcelé; il accepte même d'assister à une fête donnée au palais du généraliffe par le duc de Santa-Fé. Sur ces entrefaites Zuléma et Alfaïma, accompagnées des Abencérages arrivent à Grenade, et, surprenant le secret d'Aben-Hamet, se déguisent en bohémiens afin de pénétrer dans la cour des Lions de l'Alhambra, où Zuléma sait qu'elle surprendra son fils et sa fiancée. En effet, elle assiste bientôt au rendez-vous qu'ils s'étaient donné. Elle se découvre à son fils, lui reproche d'oublier trop vite le passé et finit par le décider à se mettre à la tête des maures révoltés. Dans le combat il reçoit une blessure

et vient mourir au pied du mont Padul, où jadis succomba son père. Avant d'expirer, il revoit Bianca et exhale sa tendresse dans un suprême adieu.

En écrivant la musique d'un poème traduit de la prose française en vers italiens, l'auteur a été forcément amené à se rapprocher du style d'une certaine école italienne, nous voulons dire de celle de Verdi. Si des reproches lui ont été faits à cet égard par divers critiques de la première heure, il serait bon de signaler à sa décharge le motif indiqué par nous de cet italianisme fort atténué du reste et auquel aucun compositeur n'aurait peut être pu se soustraire, s'il s'était trouvé placé dans la même situation. Maintenant trouverions-nous dans la partition d'*Aben-Hamet* des traces de formules, vocalises, hors-d'œuvre si chers à tel ou tel compositeur de l'école italienne? Non certes, et, la tendance qui pourrait être à juste titre signalée serait celle qu'a manifestée, comme nous l'avons indiqué ci-dessus, l'auteur d'*Othello* depuis l'évolution opérée par lui lors de la création de *Don Carlos*. Mais nous rencontrerions peut-être dans le cours de la partition des pages dont l'inspiration aurait été puisée à une source bien différente. Donnons la parole du reste au célèbre critique du *Journal des Débats* :

« Le compositeur d'*Aben-Hamet* est fort éclectique, et, tout épris qu'il se montre parfois des formules, des procédés et des cadences chères aux maîtres de l'ancienne école italienne, il sait aussi à l'occasion regarder du côté de l'Allemagne. Peut-on nier par exemple que ce ne soit sous la préoccupation du prélude de *Tristan et Iseult* que le final du troisième acte ait été écrit ? Le caractère et le

dessin mélodique aussi bien que l'emploi de certains procédés harmoniques dont les musiciens pourront se rendre compte en témoignent suffisamment......... Il n'a pas négligé non plus l'emploi de la phrase typique et l'effet dramatique qu'on en peut tirer. On a beau contester à Richard Wagner la paternité du motif conducteur, il est hors de doute que c'est de l'Allemagne qu'il nous est venu. Les compositeurs modernes l'ayant généralement adopté en France et même en Italie, M. Théodore Dubois se serait vu accuser de trop rester fidèle aux vieilles coutumes, aux vieilles traditions, s'il ne s'en était point servi. »

E. Reyer, tout en signalant dans l'œuvre du musicien une tendance évidente vers la nouvelle école, croit devoir lui reprocher d'enfermer parfois ses idées dans des moules, aujourd'hui un peu hors d'usage. Il fait surtout cette réflexion à propos de l'air d'Aben-Hamet écrit en forme de cavatine avec point d'orgue final. Il termine enfin sa critique par ces lignes dont le compositeur ne pourra se plaindre :

« Le côté pittoresque de la partition est tout à fait réussi ; M. Théodore Dubois a trouvé dans la couleur et dans le style oriental des tons nouveaux, des ressources qui semblaient depuis longtemps épuisées. Ses airs de danse sont charmants et bien à lui ; la chanson mauresque de Zuléma, avec sa double pédale et son rythme persistant, est fort originale et délicieusement instrumentée ; je n'y ai regretté que l'absence d'un contre-sujet qui eût peut-être apporté un peu de variété au dernier couplet. Le

bijou de la partition, un bijou dont il ne faut pourtant pas s'exagérer la valeur au point de vue purement musical, c'est le duettino qui suit. L'harmonieuse sonorité des deux voix de femme, la façon dont elles sont accouplées et le murmure discret du quatuor en sourdine qui les accompagne donnent à cette bluette, qui n'a qu'une vingtaine de mesures seulement, une saveur exquise : on a voulu l'entendre trois fois..... M. Théodore Dubois a incontestablement beaucoup de talent ; il est modeste, bienveillant et doux, très sympathique à tous ceux qui le connaissent, et c'est d'un cœur sincère que je le félicite de son succès. »

E. Reyer aurait peut-être pu signaler, au nombre des pages inspirées par les maîtres d'outre-Rhin, le début de la scène II du deuxième acte, dans laquelle Aben-Hamet, cherchant en vain les traces perdues de Bianca, exhale sa plainte dans une sorte de mélopée dont le dessin mélodique rappelle celui de sa première rencontre avec la jeune fille et dont la trame harmonique est des plus intéressantes et des plus ingénieuses. Citons également l'entrée si caractéristique des bohémiens au début du troisième acte, lorsqu'ils arrivent successivement et pas à pas d'une manière craintive dans la cour de l'Alhambra. Le motif musical est traité en manière de fugue et dessiné tout d'abord par le basson. Enfin, n'oublions point le duo final du troisième acte entre Aben-Hamet et Bianca, qui obtint un véritable succès à la première représentation. Nous avons indiqué, dans la première partie de notre travail (La Vie), qu'*Aben-Hamet* avait été exécuté brillamment au Théâtre de Liège.

***

Nous avons déjà indiqué que les tendances de Théodore Dubois ne s'étaient pas révélées tout d'abord pour la musique d'orchestre proprement dite. Il n'en a pas moins écrit plusieurs œuvres qui ont été exécutées à diverses reprises dans les grands concerts symphoniques. Sans nous étendre sur sa deuxième ouverture de Concert, nous rappellerons qu'elle fut jouée en 1865 pour l'inauguration de la salle restaurée des Concerts du Conservatoire. C'était le second essai de l'auteur en ce genre à la suite de son séjour à Rome.

Les trois *Airs de ballet*, dont la première audition eut lieu au Grand-Hôtel sous la direction de Danbé et les suivantes aux Concerts populaires, se composent de trois numéros : *Tempo di valza*, *Allegretto* et *Saltarello*. Le premier rappelle, sans que ce souvenir puisse nuire à l'auteur, une des valses bien connues de Chopin, quant au sentiment triste qui s'en dégage. Le second est un allegretto dans lequel nous trouvons à la 8e mesure une harmonie ingénieuse (*sol* au lieu de *sol* ♯) et où se détache au milieu un motif en canon à l'octave qui se poursuit par intermittences jusqu'à la fin du morceau. Nous lui préférons peut-être la saltarelle dont le sujet s'enlève légèrement et dans un mouvement des plus rapides sur une basse en triolets.

La deuxième *Suite d'orchestre* a été composée en 1876 ; elle porte le titre de « *Suite villageoise* » et fut exécutée aux Concerts du Châtelet en novembre 1877. Divisée en trois parties, cette suite présente tout d'abord un *Paysage* dans lequel l'auteur a cherché à peindre les

impressions de nature et sur lesquelles se détache une pensée musicale très expressive et très chaleureuse ; le développement symphonique est habilement mené et le sujet passe à travers diverses transformations ingénieuses. — L'*Intermède* fort court, qui porte le nº 2 tient lieu de scherzo; le sujet principal est confié aux premiers violons, et, dans la partie médiane, intervient un léger badinage entre les deux flûtes, qui est plein de grâce. — La troisième partie, au contraire, qui a pour titre « *Fête* » est très développée ; c'est une sorte de kermesse à laquelle l'auteur a donné le plus d'humour et le plus d'entrain possible ; il y a fait entrer toutes les forces de l'orchestre.

L'ouverture de *Frithioff*, composée en 1879 et inspirée au compositeur par une légende scandinave bien connue, a été jouée pour le première fois à la Société Nationale de musique le 12 avril 1880, puis ensuite aux Concerts du Châtelet le 13 février 1881. Dès le début on sent très bien les tendances que manifeste l'auteur. Cette fois Reyer aurait pu dire à juste titre qu'il a jeté un regard de plus en plus accentué vers le Nord. La première partie (*Andante largo*) est conçue dans un style qui rappelle celui de Wagner ; l'effet doit en être fort puissant à l'orchestre et le solo de clarinette que nous retrouvons plus tard dans le développement de l'allegro révèle un très joli sentiment. Quant à l'*Allegro appassionato*, il est plein de fougue et de mouvement, d'un développement des plus intéressants, et indiquerait bien que Théodore Dubois a voulu écrire une œuvre absolument différente d'*Aben-Hamet* ou de *la Guzla de l'Emir*. Nous pourrions dire qu'il y a là un pas fait en avant.

La troisième *Suite d'orchestre* a été composée à peu près à la même époque que l'ouverture de *Frithioff* et la première audition en a été donnée à la Société nationale de musique en 1881. Nous retrouvons dans cette œuvre qui, encore incomplète, ne comporte que deux parties (un adagio et un final), les mêmes tendances que dans la précédente. Evidemment l'auteur, qui étudiait à cette époque les partitions de Wagner, s'est laissé entraîner, peut-être inconsciemment, à se rapprocher du style si particulier au maître de Bayreuth. L'adagio surtout, avec son premier motif confié au quatuor des instruments à cordes, avec ses parties des violons divisés, le sentiment très intense que nous retrouvons dans le développement, les appoggiatures bien caractérisées, la couleur de la phrase mélodique, l'insistance de certaines périodes, le sujet même suspendu à un certain moment, puis repris par les flûtes et les hautbois, tout nous donne bien l'expression du sentiment *très romantique* dans lequel le compositeur s'est complu. — L'allegro final a peut-être été écrit sous une impression moins accentuée ; il n'en est pas moins très brillant, d'une inspiration bien franche, et nous y avons remarqué, à la lettre E, l'intervention d'une longue période en style lié, confiée tout d'abord aux instruments à cordes, qui, par leur marche ascendante et descendante, doivent produire un effet original. La conclusion, fort brève, rappelle heureusement les divers motifs qui circulent dans cet allegro symphonique.

Dans un tout autre sentiment sont les trois petites pièces extraites des vingt pièces de piano. L'*Air à danser*, portant le n° 1, nous ramène aux agréables souvenirs

de *la Farandole. La Chanson d'Orient,* pleine de morbidesse, évoque bien les horizons du pays du soleil et se résout très joliment dans sa conclusion en majeur. — Très bizarre en effet est l'*Histoire bizarre* qui sert de final à cette petite suite pour orchestre; toutes les fois qu'elle a été jouée, le public a voulu l'entendre une seconde fois (1).

Mentionnons enfin, parmi les compositions pour orchestre, *la Marche héroïque de Jeanne d'Arc,* commandée à l'auteur par l'Académie nationale de Reims pour être exécutée lors de l'érection du monument élevé à la mémoire de l'héroïne de Domrémy et confié au célèbre statuaire Paul Dubois, puis *la Fantaisie triomphale* pour orchestre et orgue composée pour l'inauguration de l'Auditorium de Chicago (1889). Bien que l'œuvre de Paul Dubois ne soit pas encore érigée sur la place du parvis de la cathédrale de Reims, on a pu entendre *la Marche héroïque de Jeanne d'Arc* dans diverses occasions, notamment à l'Exposition universelle de 1889 où elle fut jouée par les remarquables musiques de la marine de Brest et de Toulon, puis à Reims même, sous la direction de l'auteur. Cette marche se recommande par une grande franchise d'allures, un beau et noble sentiment de largeur et certaine expression d'extase évoquant le souvenir des voix qui appellent Jeanne à sa sainte et noble mission.

Quant à *la Fantaisie triomphale,* que nous n'avons pas entendue, puisqu'elle n'a été exécutée jusqu'à ce jour

(1) Ces trois pièces ont été exécutées au Concert du Châtelet (18 janvier 1891).

qu'à Chicago, elle a été fort bien accueillie en Amérique, si nous nous en rapportons aux comptes rendus que nous avons eus sous les yeux.

*
**

Rendons à César ce qui appartient à César! Ce fut à l'initiative de M. Hérold, alors préfet de la Seine, que les compositeurs français durent de voir s'ouvrir pour la première fois le concours institué dans le but d'encourager l'Art de la composition musicale. La délibération du Conseil municipal de la ville de Paris date du 9 août 1875. A ce premier concours, vingt-cinq partitions furent envoyées par les compositeurs et examinées par les membres du Jury. Après plusieurs votes, le prix fut partagé entre *le Paradis Perdu* de M. Théodore Dubois et *le Tasse* de M. Benjamin Godard. Une première mention fut accordée au *Triomphe de la Paix* de M. Samuel David et une seconde mention à *Lutèce* de Mlle Augusta Holmès.

L'œuvre de MM. Edouard Blau et Théodore Dubois a été exécutée sous la direction de Colonne au Châtelet, une première fois sur invitations, en présence du Conseil municipal et du préfet de la Seine, et deux autres fois devant le public payant. Le librettiste s'est inspiré du poète anglais Milton et en a été l'interprète heureux; le poème se divise en quatre parties : *la Révolte, — l'Enfer, — le Paradis terrestre, —* et *le Jugement.*

Sans avoir le tempérament d'un Berlioz, Théodore Dubois a su donner un vif relief à certaines parties de l'œuvre qu'il avait à traduire ; on reconnaît dans le style très pur, dans la précision des lignes, dans l'harmonie

très étudiée, la main de l'auteur qui écrivit dès le principe *les Sept paroles du Christ.* La presse a fait généralement bon accueil à cette partition, peut-être un peu uniforme dans ses teintes, mais où cependant se révèlent par moments dans les situations capitales l'énergie et le mouvement. Citons la mystérieuse introduction : « *Alors que le monde n'était pas encore et que régnait le chaos, les armées célestes furent appelées de tous les coins du ciel aux pieds du Seigneur.* » — Après ce prélude, qui donne bien l'impression du calme immense régnant sur la nature et dans lequel les appels discrets des trompettes sont pour ainsi dire la révélation des discordes prochaines, intervient le joli chœur des archanges exhalant leur félicité dans un hymne d'amour.

Dans la deuxième partie, *l'Enfer*, après le chœur fort bien rythmé des démons et le trio des anges damnés, il faut louer surtout l'air de Satan, chantant dans la première partie les charmes du paradis terrestre, ainsi que le chœur des damnés d'un rythme énergique et d'une harmonie très heureusement imitative.

Nous sommes au Paradis Terrestre :

« C'est la nuit, mais la nuit transparente et sereine.
Le jour, loin de l'Eden, à regret s'effaçant,
Epand tant de clartés sur les monts ou la plaine
Que l'ombre s'illumine alors qu'elle y descend.
Laissant flotter leur âme
Dans un rêve enchanteur,
Le premier homme et la première femme
Sont endormis sous les figuiers en fleurs ».

Le musicien a revêtu ces vers harmonieux d'une trame musicale charmante, sans chercher à nous donner

l'idée d'époques remontant dans la nuit des temps. Il a voulu le charme purement et simplement et il l'a rencontré. La douce sonorité des instruments à vent, des altos et des harpes, sur laquelle vient se greffer une mélodie confiée tour à tour au cor, aux violoncelles, puis reprise par les violons, rend bien la magie de ces nuits où le calme règne en maître et où l'âme pleine d'extase s'abîme dans la contemplation de l'infini.

Le matin paraît, le ciel s'éclaire déjà de reflets changeants et le chœur des Esprits, présidant au réveil de la nature, se fait entendre ; il est d'une bonne couleur poétique. Après la prière d'Adam et Ève adressant leurs vœux et hommages au Seigneur, avec l'intervention invisible de Satan, arrive le duo d'amour auquel certaines critiques ont reproché, à tort selon nous, un manque de volupté. Nous louerions plutôt l'auteur d'avoir fui cet écueil dangereux ; le texte même n'indiquait pas que les sens devaient jouer ici le principal rôle. Avant le péché, l'amour devait fuir toute sensualité ; l'âme était plus en jeu que le cœur. Un duo conçu dans le style de celui de « Roméo et Juliette » de Gounod par exemple, aurait été fort déplacé.

La scène de la Tentation a été décrite avec toute la science des ressources de l'orchestre. Ève restée seule se sent opressée à l'apparition de Satan sous la forme du serpent, rampant sous l'herbe qui se soulève et s'abaisse. Le style imitatif, recherché en cette occasion par l'auteur, nous semble heureux et il se reproduit en une juste mesure dans les pages qui suivent. Ève a faibli et immédiatement des profondeurs de l'orchestre s'élèvent des rumeurs peignant l'émotion que la terre en a ressentie ;

les anges eux-mêmes poussent un long cri de douleur. Adam succombe à son tour et Satan triomphe.

C'est cette troisième partie dont le rapporteur du concours, M. Emile Perrin, a vanté l'élégante correction du style et la grâce de l'idée mélodique.

La quatrième partie débute par une introduction orchestrale rappelant « le sourd tressaillement de la terre qui pleure ». Mais les séraphins ont frémi dans l'azur et l'archange Michel apparaît descendant sur la terre comme messager du divin courroux. On sent que Théodore Dubois a bien compris dans son ensemble ce rôle de l'archange. Le frémissement de l'orchestre accompagne encore par moments toute cette entrée de la quatrième partie jusqu'à l'air chanté par Adam, dans lequel il exhale sa douleur et où nous avons remarqué les notes plaintives jetées par les violoncelles ; puis vient un ensemble, où très chaleureusement Adam demande grâce pour Ève et où cette dernière rejette la faute sur le serpent tentateur. La prédiction de l'archange, établie sur une seule note pour la plus grande partie, rend bien la fatalité inexorable de la volonté divine qui atteindra Adam et Ève et leur descendance. Le morceau d'ensemble « *O Dieu vengeur* » est d'une grande vigueur et tiendrait une place très méritée au théâtre. Le *Verbe* apporte aux malheureux exilés du Paradis la promesse de la Rédemption ; l'auteur a su donner à cette promesse le caractère solennel que comportait la situation. L'oratorio se termine par un beau chœur final rythmé et coloré à la façon de Haendel.

— L'*Enlèvement de Proserpine !* Voici un sujet qui a tenté depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours

la fantaisie des poètes, peintres, sculpteurs et musiciens. Le sujet, en effet, sera toujours jeune, tant que la beauté règnera en maîtresse sur cette terre. Ne dirait-on point que poète et compositeur, MM. Paul Collin et Théodore Dubois, ont relu les douces églogues de Virgile, ou se sont inspirés des gracieuses colorations de l'Albane pour écrire les scènes composant leur partition de l'*Enlèvement de Proserpine !*

C'est surtout dans la première partie, celle où les nymphes et Proserpine parcourent les prairies en fleurs, que nous retrouvons les qualités de grâce si particulières à l'auteur et que nous avons rencontrées dans *le Paradis Perdu*. Signalons l'introduction et le chœur par lesquels débute l'œuvre, dans un style que nous pourrions dire attique, les réponses de Proserpine et du chœur s'éteignant pianissimo. La jolie cantilène de Proserpine, dans un mouvement à 6/8 : « O tranquille printemps », heureusement annoncée par un solo de clarinette, est d'un sentiment très calme, que rehaussent encore les accompagnements plaqués de l'orchestre. Dans la seconde partie, Pluton intervient avec les divinités infernales et l'enlèvement a lieu au milieu des cris de désespoir des nymphes effarées. Dans l'arrivée de Pluton et des divinités, l'auteur a cherché à rendre, en un mouvement rapide, syllabique, la sensation très vive, ou le ravissement instantané ressenti à l'aspect de Proserpine « belle entre les plus belles » et de ses gracieuses compagnes ; à la fin de ce court morceau, la mélodie s'élargit, lorsque la tendresse fait place à la surprise, et la conclusion orchestrale se termine originalement dans le mode mineur. Après le duetto très mouvementé

entre Proserpine et Pluton, il faut remarquer dans le chœur final l'invocation à Phœbus, dans un style lié et plein de largeur qui tranche sur la fin très animée de l'œuvre.

Parmi les poèmes lyriques, dramatiques, etc., nous rangerons la *Valse mélancolique*, chœur pour deux voix de femmes avec solo de soprano, composé par l'auteur sur une poésie d'Arsène Houssaye en 1887.

Le premier mouvement, avec ses alternances un peu imprévues de mineur et de majeur, le deuxième motif, avec son rythme syncopé et imitatif nous peignant la douleur de Stella pâle d'ennui sur sa gondole, la conclusion s'éteignant peu à peu avec des souvenirs du motif initial, font de cette petite scène un ensemble gracieux et fort original.

***

A l'exception de quatre ou cinq grandes pièces au nombre desquelles figurent le *Concerto-Capriccioso*, le *Scherzo et Choral*, le *Scherzo* en *fa* ♯ mineur, l'œuvre de piano de Théodore Dubois se compose de morceaux auxquels il serait possible d'appliquer la désignation de pièces humoristiques; elles sont généralement de dimension restreinte, lestement enlevées et précédées d'un titre en résumant l'esprit et le caractère.

Le *Scherzo et Choral*, op. 18, qui figure dans la première *Suite d'orchestre*, a été composé avant 1860, c'est-à-dire bien avant que le compositeur eût obtenu le Prix de Rome ; il contient déjà les qualités de grâce et de clarté que nous rencontrons dans les compositions postérieures ; il est dédié à Camille Saint-Saëns, qui l'exécuta

à plusieurs reprises, dans ses voyages en Allemagne. Trois motifs principaux s'y développent alternativement : le premier, plein de vivacité et de légèreté, le second, très expressif, rappelant heureusement une phrase mélodique d'une des sonates de Rubinstein pour piano et violon, et le troisième, formé par le choral, d'un caractère grave et énergique.

Une couleur un peu mendelssohnienne se perçoit dans le *Scherzo* en *fa* ♯ mineur, œuvre de jeunesse, dédiée à Marmontel ; elle rappelle, par la vivacité de son allure, certains scherzos où l'auteur du *Songe d'une Nuit d'été* a su si bien dépeindre tout un monde de sylphes. — *Chœur et Danse de lutins*, op. 7, est conçu dans une forme excessivement simple, qui s'éloigne un peu de la manière précédente ; cette petite pièce, d'une exécution facile, a eu beaucoup de succès.

Esquisse, *Badinage*, *Scherzetto*, *Andantino-Rêverie* font partie du recueil de douze pièces dédiées à Mme Théodore Dubois. Nous les avons signalées déjà dans la partie biographique, à l'époque du mariage du compositeur ; nous savons donc sous quelle heureuse influence elles ont été composées.

L'*Esquisse* est un gracieux cantabile, dont le motif principal, confié à la main gauche, est interrompu par une sorte de récitatif où la légèreté alterne avec un certain sentiment langoureux. C'est bref, mais très senti. — Avec *Badinage*, nous rentrons dans la série des pièces vives évoquant le souvenir de ces lutins, de ces fées gracieuses, courant à travers les clairières, et si vaporeusement peintes par Corot. — Le mouvement des harpes tient la plus grande place dans le *Scherzetto*, où

nous remarquons une phrase émue, rappelant un peu telle ou telle page de l'œuvre de Schumann. — Signalons la petite *Mazurka*, curieuse par ses recherches harmoniques, avant d'arriver à l'*Andantino-Rêverie*, où perce un sentiment extatique et tendre, qui va en s'élargissant dans son intensité.

La forme architecturale du *Concerto-Capriccioso* pour piano est plutôt romantique que classique ; il ne contient qu'un seul et unique morceau traversé par un très court adagio. A l'opposé des concertos antérieurs, celui-ci débute immédiatement par un point d'orgue assez développé, qui nous fait songer dès le principe à un point d'orgue de la première sonate pour piano et violon de Mendelssohn. Le motif initial, d'une tournure classique, indiqué d'abord par l'orchestre, repris et développé par le piano, est suivi d'une première phrase mélodique charmante à laquelle vient bientôt se joindre une seconde très entraînante, mêlée de divers développements terminant la première partie du concerto. L'adagio, qui suit immédiatement, dans un mouvement à 3/4, rappelle heureusement soit à l'orchestre, soit dans la basse du piano certrains traits mélodiques et rythmiques de l'allegro précédent, ce qui donne à toute l'œuvre un caractère absolument voulu et cherché par l'auteur. Cet adagio s'enchaîne avec le final, qui n'est autre que le motif initial présenté avec des développements nouveaux. Il a été exécuté à plusieurs reprises, notamment par Mme Théodore Dubois à un des concerts donnés par la Société Nationale de musique, par Mme Roger Miclos, MM. Hirsch et Risler.

Nous ne parlerons pas ici des trois pièces : *Air à*

danser, *Chanson d'Orient* et *Histoire bizarre* qui ont été écrites également pour l'orchestre et nous renvoyons le lecteur à l'analyse que nous en avons faite, en rendant compte des morceaux pour orchestre. Ces pièces font partie d'un recueil qui a été publié en 1880, et dans lequel nous trouvons encore quelques jolies fleurs à glaner. Nous citerons tout d'abord l'*Interlude* (n° 3); le motif à 6/8 est tout de grâce et de vivacité, c'est un charmant badinage aussi bien réussi que telle page de Joachim Raff, avec des rentrées fort piquantes dans la partie médiane. Le *Sonnet* (n° 4), allegretto à 2/4, nous donne dans sa première partie, une charmante mélodie que vient relever puissamment la basse ; le deuxième motif est un amusant dialogue entre les deux mains et la conclusion est très piquante par la superposition du motif dialogué. Elégante est la *Petite Valse*, dédiée à Mme Viguier ; ce serait un joli fragment de ballet au-dessus duquel plane un souvenir de Chopin. Dans la *Chanson Lesbienne*, l'auteur a sans doute voulu complaire à son ami Bourgault Ducoudray, à qui du reste elle est dédiée, en se servant habilement du mélange de certains modes grecs; nous avons remarqué surtout un brisement et une fluctuation de rythme tout à fait curieux. *Sorrente* (n° 15), dédiée à Jules Lefebvre, nous ramène au souvenir de l'Italie méridionale; c'est une tarentelle fort bien enlevée qui n'a aucun rapport avec celle de *la Muette de Portici*. Dans *Stella Matutina*, le compositeur a-t-il songé à la belle Estelle, à la *Stella Matutina*, que vit pour la première fois Berlioz à Meylan ? La petite étoile brille dans tout le cours de la fraîche mélodie, avec la pédale supérieure *ré* ; elle évoque également le souvenir des douces

chansons provençales. Enfin, n'oublions point la *Chaconne*, qui fut composée pour l'album du journal *Le Gaulois;* le style est panaché, nous dit l'auteur dans le titre, il n'en est pas moins très réussi dans sa forme tour à tour classique et romantique.

*
**

Des deux recueils de mélodies avec accompagnement de piano publiés par Théodore Dubois, nous préférons au premier, conçu à une époque antérieure, le second, dont la contexture musicale nous a paru plus intéressante et se rapprochant davantage des tendances modernes. Ce n'est point que, parmi les vingt premières mélodies, nous n'en rencontrions plusieurs dignes d'attirer l'attention. Nous citerons : *la Menteuse*, traduction amusante de la spirituelle poésie d'Henry Murger ; — l'*Adieu*, qui rend bien la tristesse de l'amant se séparant de celle qu'il aime, et la quittant sur ces mots « N'oubliez pas que je vous aime »; — *Sous bois*, d'un rythme très particulier, d'une curieuse tonalité, avec sa conclusion s'éteignant pianissimo sur le vers « Ils sont jaloux de toi »; — le *Madrigal*, sur une poésie d'Armand Silvestre, et d'une facture très simple; — le gracieux *Rondel*, dédié à Mme Versigny, d'une couleur un peu mendelssohnienne, sur une poésie charmante de Jules Breton, qui ne se contente pas d'être un admirable peintre (1); — un *Credo* païen, sur une poésie de Paul Collin; — le *Poème de mai*, dans lequel la basse donne

(1) M. Jules Breton a publié un recueil de poésies : *Les Champs et la Mer*, — puis, tout récemment, un livre charmant, *La Vie d'un artiste*. (*Art et Nature*.)

une accentuation encore plus vive à la mélodie ; — la *Chanson de Printemps*, très gracieuse paraphrase des vers d'Armand Silvestre; — l'*Extase*, avec ses accompagnements arpégés, dans laquelle l'auteur a cherché à rendre l'écho des mystiques concerts paradisiaques ; — et enfin le *Galop* sur la belle poésie de Sully Prudhomme : « Agite bon cheval ta crinière fuyante »......, dont le rythme, très imitatif et très mouvementé, donne bien l'idée de la course échevelée vers l'inconnu.

Avant de parler du second recueil, indiquons parmi les pièces de chant publiées séparément: *Désir d'avril*, sur les vers de A. Theuriet, d'un sentiment très personnel ; — *Jeanne*, dédiée à Mme E. Lalo, où l'archaïsme se fait jour pour peindre la tristesse du sujet.

Dans toutes ces mélodies, comme dans les suivantes du reste, l'auteur a abandonné sagement ces formes surannées consistant surtout dans la répétition fatigante du vers ; il a su également donner l'accent propre à chaque vers, de telle sorte que l'artiste appelé à faire valoir ces mélodies sera entraîné forcément à la meilleure diction.

Le second recueil de vingt mélodies publié dans les années 1885 et 1886 nous amène à tracer rapidement le tableau de celles qui viennent le plus en lumière : *A Douarnenez*, d'une expression presque religieuse, avec ses accords plaqués donnant pour ainsi dire l'illusion des cloches ; — *Près d'un ruisseau*, dont le développement dramatique et descriptif est des plus variés dans ses accompagnements, et dans lequel il faut remarquer un des derniers motifs, avec ses triolets et son rythme brisé ; — *Par le sentier*, sorte de duo confié à une seule

voix, que nous avons eu le plaisir d'entendre chanter si gracieusement par Mlle Auguez; — *Trimazò* (ou la *Chanson de mai*) aboutissant comme conclusion à un chœur à l'unisson de jeunes filles, dont le motif rappelle la phrase de début ; — *Aspérula* (poésie de Maurice Bouchor), larghetto traité dans un sentiment très moderne, et serrant de près la poésie un peu vague par elle-même : « Le soir silencieux tombait » ; — *Mignonne*, traduction légère et spirituelle de la vive poésie de L. de Courmont : « Quand écrit mignonne » ; — *le Baiser*, de Marc Monnier, d'une naïve expression avec sa jolie conclusion sur les vers : « Si tu n'en veux pas, Tu me le rendras » ; — *Rosées*, de Sully Prudhomme, une des plus heureuses du recueil et dans laquelle nous avons remarqué les intonations osées de la deuxième partie ; — *Matin*, sur une poésie de Maurice Bouchor ; — *Brunette*, d'un sentiment très chaleureux et venue d'un seul jet ; — *Madrigal*, d'un style un peu précieux, mais voulu par la nature de la poésie d'Henry Murger ; — *Bergerette*, mélodie provençale pour chœur et solo, exécutée et fort bien accueillie au Conservatoire en 1888 ; la mélodie seule du chœur est empruntée à un chant populaire de la Provence. Théodore Dubois a prouvé ainsi, que poètes ou musiciens pouvaient puiser heureusement à la source des chansons populaires remises récemment en honneur par les de la Villemarqué, Paris, Schuré, Tiersot, etc. L'abondante littérature du *Folklore* n'est-elle pas à la portée de tous ? Ajoutons que l'entrée orchestrale qui reproduit, elle aussi, le motif populaire, est curieusement traitée, en ce sens qu'elle se compose simplement de trois flûtes et de trois cors.

⁂

Nous ne donnerions qu'une nomenclature et une critique incomplètes de l'Œuvre de Théodore Dubois, si nous ne parlions pas de certaines compositions portées au catalogue sous le titre d'œuvres diverses, et parmi lesquelles figurent un ouvrage didactique qui est le résumé de dix-huit années de professorat au Conservatoire, et un recueil de *Leçons d'harmonie*.

Citons tout d'abord la *Berceuse* pour violon, datant de l'année 1861, d'un joli sentiment mélodique, avec intervention de la sourdine, la *Méditation-Prière*, pour instruments à cordes, hautbois, piano et orgue, véritable morceau d'église qui a toujours eu un franc succès lors de son exécution, soit dans les cérémonies religieuses, soit aux Concerts de M. Guilmant au Trocadéro ; — le *Cantabile* pour alto et la cavatine pour violoncelle, composés l'un et l'autre en l'année 1872. Le cantabile est un andante dont la mélodie, soutenue par des accords plaqués, rappelle un peu la manière de Gounod ; quant à la cavatine, elle se compose de deux motifs, l'un, d'un style romantique, l'autre, pastoral, venant se confondre dans une conclusion chaleureuse. Le *Duettino d'amore*, avec ses accompagnements arpégés et son caractère pour ainsi dire religieux, conviendrait également à l'église. Le *Sanctus*, d'un style alla Palestrina, date de 1889 et a été composé pour figurer dans un Album offert au Pape Léon XIII, à l'occasion de son Jubilé. Les *trois pièces d'orgue* sont toutes récentes, et ont été commandées à l'auteur par un éditeur de Boston.

Nous nous arrêterons un peu plus longuement sur

les *Notes et Etudes d'harmonie* publiées au *Ménestrel*. C'est un travail très consciencieux, un remarquable ouvrage d'enseignement, comme l'a si justement fait remarquer J. Massenet dans son rapport à l'Académie des Beaux-Arts ; il est appelé à servir de supplément au Traité si parfait de Reber. Professeur depuis dix-huit années au Conservatoire, ayant obtenu les plus beaux résultats qu'il soit possible de désirer, Théodore Dubois a été à même, par suite de l'expérience acquise, de rédiger un véritable cours pratique, destiné à perfectionner les élèves dans l'étude de l'harmonie, à les éclairer sur certains points douteux ou obscurs, surtout à leur permettre d'écrire avec une grande pureté de style, tout en s'inspirant des éléments les plus modernes dont l'Art musical s'est enrichi. La *grammaire* d'abord, et les traditions classiques ensuite, voilà ce que recommande l'auteur comme point de départ. Tout en faisant certaines réserves, il ne se montre pas hostile aux progrès de la science harmonique. Il ne voudrait pas que les élèves étudiassent trop tôt les œuvres de maîtres comme Berlioz, Richard Wagner, Schumann, Brahms ; il estime que les travaux de ces grands compositeurs seront utiles surtout à celui qui aura fait, dès le principe, des études sérieuses, et aura acquis une théorie solide. Ce sont des *Notes*, des *Observations*, des *Remarques*, des *Exemples*, que contient ce nouvel ouvrage, destiné ainsi à devenir pour ceux qui l'étudieront avec soin, la base de leurs travaux futurs.

Les 87 *Leçons d'harmonie* publiées tout récemment sont des modèles d'écriture, d'élégance et de correction ; elles offrent en outre aux élèves des textes précieux pour

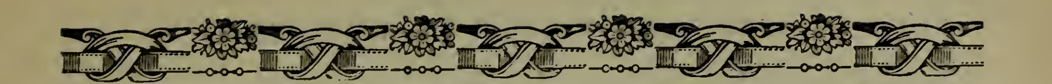
leur travail. L'éminent professeur y a joint les leçons réalisées par les premiers prix obtenus dans sa classe au cours de son professorat.

En terminant cette biographie, émettons l'espérance que Théodore Dubois n'a pas dit son dernier mot et qu'il fera encore résonner les cordes de sa lyre avec une note plus personnelle. L'étude très approfondie qu'il a faite des œuvres de l'école allemande, notamment de Richard Wagner, l'amèneront, nous l'espérons, à entrer dans une voie plus large, plus nouvelle, au point de vue du théâtre. Ses dernières compositions indiquent déjà un mouvement en avant.

Nous l'attendons à sa première œuvre.



CHARLES GOUNOD



Charles Gounod

(Étude humoristique.)

L'AMOUR SACRÉ. — L'AMOUR PROFANE.

I

Nous sommes à Rome, vers la fin de l'année 1839. A la villa Médicis, Ingres, qui joint à ses fonctions de directeur de l'Académie le talent de violoniste, dont il se montre très fier, est entouré de toute la *jeune France.* On ne danse plus, comme du temps d'Horace Vernet, mais on musique. Calamatta grave sans relâche les œuvres du peintre de *la Source ;* celui-ci vient de terminer le médaillon de Mozart qu'il remettra plus tard à Gounod, lors de son départ de Rome, avec cette suscription : « A Charles Gounod, jeune compositeur déjà célèbre, souvenir affectueux d'Ingres » (1). Le père Lacordaire, après avoir terminé

(1) Ne serait-ce pas ce médaillon qui, passant des mains de Gounod dans celles de son féal ami Saint-Saëns, aurait été envoyé par ce dernier à l'Exposition organisée à l'Opéra, à l'occasion du centenaire de Mozart ?

son noviciat à Viterbe et fait des vœux de religion dans l'ordre de Saint-Dominique, prépare la restauration de cet ordre.

Fanny Mendelssohn, après avoir traversé Florence et en avoir étudié les merveilles artistiques, arrive à Rome avec son mari, le peintre Guillaume Hensel, le 28 novembre 1839 (1), pour y séjourner jusqu'en juin 1840. Elle devint bientôt la commensale de la Villa Médicis et trouve dans les jeunes élèves de l'Ecole de Rome des adorateurs de son talent et de son esprit. Ce sont Gounod et Bousquet, puis Dugasseau, un jeune peintre, auxquels viennent se joindre plusieurs artistes étrangers, Magnus, Elsasser, Kaselowsky et Charlotte Thygeson, pianiste distinguée, parente de Thorwaldsen. Quelles charmantes réunions que celles où Fanny, avec ses doigts de fée et sa haute intelligence musicale, faisait entendre au petit cénacle émerveillé les compositions de son frère Félix, le concerto de Bach, ce *Vieux de la Montagne*, suivant la pittoresque expression de Fanny, les sonates de Beethoven, *Fidelio*, etc.

Bientôt, la saison se dépouille de ses rigueurs. Tout reverdit ; les oranges sont encore suspendues aux arbres et les roses commencent à s'épanouir. Notre folle jeunesse se répand dans les environs de Rome ; on se promène la journée et même la nuit ; « l'air enivrant des nuits méridionales met en grève contre le sommeil ». Gounod est un des plus ardents de la jeune troupe ; monté sur les acacias, il jette des branches fleuries à

(1) A la même époque, à quelques jours près, on exécutait au Conservatoire, à Paris, le *Roméo et Juliette* d'H. Berlioz (Dimanche, 24 novembre 1839).

ses amis. Il est également un des plus enthousiastes du talent de Fanny et son adoration prend souvent des formes extatiques.

Il est intéressant de relever dans les lettres et les notes, prises au jour le jour, de Fanny Mendelssohn (1), ce qui a trait à Charles Gounod ; ses jugements sont si pleins de sens, qu'ils ne peuvent que donner la note vraie et imprimer un juste relief au profil de l'auteur de *Faust*, dans sa vingt-deuxième année (2).

« *Du 23 avril 1840*. —.....On ne saurait imaginer un public plus attentif (à la musique) que Gounod, Bousquet et Dugasseau ; ils se souviennent de chaque note que je leur ai jouée, il y a quelques mois..... Gounod est *passionné* pour la musique : un auditeur tel que lui est une bonne fortune. Mon petit air vénitien l'enchante ; il a également une prédilection pour la romance en *si* mineur faite ici à Rome, pour le duo de Félix, son *Capriccio* en *la* mineur et surtout pour le concerto de Bach qu'il m'a fait jouer et rejouer plus de dix fois. »

Bientôt une intimité plus étroite s'établit entre Gounod et le jeune ménage Hensel. On l'invite, ainsi que son ami Bousquet, à faire des excursions, à assister aux soirées musicales.

(1) Fanny Mendelssohn, d'après les mémoires de son fils, par E. Sergy. — Librairie Fischbacher, Paris, 1888.

(2) Charles Gounod, né à Paris le 17 juin 1818, rue de l'Eperon n° 10, dans l'appartement même où demeurait le regretté Théodore de Banville, avait obtenu le grand prix au concours de l'Institut en 1839, pour la cantate *Fernand* (neuf années après le prix décerné à Berlioz, 1830). Gounod partit pour Rome en 1839 et y résida jusqu'en 1843.

« Samedi soir, j'ai fait de la musique à mes hôtes et leur ai joué entre autres le concerto de Bach ; ils ont beau le savoir par cœur, leur enthousiasme va *crescendo*. Ils m'ont serré et baisé les mains, *particulièrement* Gounod qui est d'une *expansion extraordinaire ;* il se trouve toujours à court d'expressions quand il veut me faire comprendre quelle influence j'exerce sur lui et combien ma présence le rend heureux. Nos deux Français forment un contraste parfait : Bousquet est une nature calme et correcte ; Gounod *passionné et romantique à l'excès*. Notre musique allemande produit sur lui l'effet d'une bombe qui éclaterait dans une maison. Jugez du désarroi ».

On voit déjà quel ascendant la femme exercera sur la vie et le talent de Gounod. Lorsque la femme est Fanny Mendelssohn, l'ascendant ne peut être que des plus heureux. Sa nature éminemment artistique et distinguée, sa profonde connaissance des œuvres des grands maîtres de l'école allemande, peu répandues alors en France, devaient forcément produire une vive et durable impression sur un tempérament aussi bien préparé que celui de Gounod.

Fanny constatait ses tendances à l'exaltation, à l'enthousiasme; mais elle ne pouvait prévoir la carrière brillante que parcourrait le jeune maître français. C'est ce qui ressort des lettres suivantes :

« *Du 8 mai 1840*. — Nos Français ont passé la soirée avec nous ; ils s'intitulent *les Trois Caprices*. Bousquet est *le Caprice* en *la*, Gounod *le Caprice* en *mi* et Dugasseau *le Caprice* en *si* bémol..... Quant à Gounod, la

musique allemande le trouble et le rend à moitié fou. En général, Gounod *me paraît peu mûr encore ;* je ne connais de lui qu'un *scherzo* de peu de valeur, qu'il m'a demandé la permission de m'offrir ».

« *Du 13 mai 1840.* — ..... Je joue ainsi tout *Fidelio* et bien d'autres choses encore ; pour la clôture, j'exécute la sonate en *ut* majeur de Beethoven. Gounod était fou d'enthousiasme et finit par crier : Beethoven est un polisson ! Sur quoi, ses amis jugeant qu'il était temps de le mettre au lit l'emmenèrent ».

Fanny et son mari allaient souvent surprendre les élèves de la Villa Médicis. Le peintre Dugasseau réveille, un soir, Gounod dont la chambre était à l'entresol et lui annonce la visite d'une dame et d'un monsieur : « Elle est bonne, votre dame, s'écrie Gounod en paraissant à la fenêtre ; je voudrais bien la voir. » Il prenait Fanny pour un pensionnaire déguisé. Quelles promenades dans le jardin de la Villa Médicis et quelles provisions de souvenirs pour l'avenir ! Par le petit bois de chênes, on montait au Belvédère, et de sa merveilleuse clarté la lune éclairait comme en plein jour la Villa Borghèse, Saint-Pierre, l'église de la Trinité. Aussi l'exaltation de Gounod ne faisait que grandir et il devenait dithyrambique ; on cherchait à le calmer : « Je n'ai pourtant jamais commis de vers, disait-il d'un ton sérieux ».

Le 20 mai, on devait faire une excursion à la Villa Wolckousky ; Gounod tombe malade et ne peut se joindre à ses amis : « *Je l'ai regretté* », dit Fanny ; car peu de personnes savent plus sincèrement et plus follement s'amuser que lui ».

Au moment du départ de Fanny Mendelssohn et de son mari pour Naples, au commencement de juin 1840 (1), les élèves de l'Académie française, désolés de cette séparation, signent une pétition pour demander la prolongation de leur séjour. Mais le sort en était jeté ; il fallait partir. Ce n'est pas sans un serrement de cœur, que Fanny se sépare de ses amis. Dans sa note du 30 mai, elle nous le laisse bien voir « ..... *Pour ne pas fondre en larmes*, je me suis assise au piano et ai joué l'allegro de la sonate en *la* majeur de Beethoven..... Elsasser et Kaselowsky survinrent au moment où Gounod *implorait à genoux* la faveur d'entendre l'adagio de la sonate en *fa* mineur..... Vers deux heures nos hôtes se retirèrent ; nous étions très émus, à la fois heureux et tristes ».

Le 31 mai, la Villa Médicis fut en fêtes pour célébrer le départ du jeune ménage Hensel. Il y eut concert, dans lequel Fanny exécuta les plus beaux morceaux de son répertoire, — visite au bois de chênes où furent chantés des chœurs à quatre voix, — pèlerinage à l'atelier d'Ingres (2), — visite à la chambre turque d'Horace Vernet, — ascension au Belvédère de la Villa, d'où l'on contempla au soleil couchant la vue splendide de Rome.

Mais, en quittant la ville aux sept collines, Fanny nous laisse un document précieux, qui nous éclaire sur

(1) Le 22 juin 1840.

(2) Fanny Mendelssohn l'appelait familièrement le papa Ingres. « Il est au septième ciel, dit-elle, de pouvoir faire de la musique à cœur joie et d'accompagner des sonates de Beethoven. Une petite guerre sourde gronde toujours entre nous à ce sujet : j'ai l'habitude de précipiter le mouvement, tandis que lui clopine comme à plaisir. Sur ce terrain, nous nous montrons les dents ».

le tempérament de Gounod et nous le montre, dès son jeune âge, enclin à pénétrer dans le sanctuaire de l'église, qu'il abandonnera tour à tour pour se laisser entraîner vers les régions enchantées du Venusberg. Cette exaltation religieuse, il l'avait eue dès son enfance, à la suite des pratiques exagérées qui lui avaient été inculquées par sa famille.

« Bousquet nous a confié chemin faisant, écrit-elle (1), ses craintes au sujet de l'exaltation religieuse de Gounod, depuis qu'il subit l'ascendant du père Lacordaire..... Déjà, son éloquence avait groupé, l'hiver dernier, autour de lui, une partie de la jeunesse ; Gounod, d'un caractère faible et d'une nature impressionnable, fut gagné dès l'abord par la parole vibrante de Lacordaire ; il vient de s'enrôler dans l'association dite de *Jean l'évangéliste*, exclusivement composée de jeunes artistes qui poursuivent la régénération de l'humanité par le moyen de l'art. L'association s'est accrue d'un grand nombre de jeunes gens des premières familles romaines ; plusieurs d'entre eux ont renoncé à leur carrière pour entrer dans les ordres. Bousquet a l'impression que Gounod, lui aussi, est sur le point *d'échanger la musique contre le froc* ».

Comme se perçoivent déjà les tendances convergentes ou divergentes vers l'amour sacré et l'amour profane de l'auteur de *Roméo et Juliette* et de *Polyeucte !* Avec quelle force cette dualité (le mysticisme et le sensualisme) s'accusera par la suite dans les actes de l'homme comme dans les œuvres du compositeur !

A Rome, Gounod ne suivait pas que les conférences

(1) Bousquet avait accompagné les voyageurs jusqu'aux monts Albani.

de Lacordaire ; il fréquentait souvent la chapelle Sixtine. Il ne fut point d'abord séduit par cette musique « sévère, ascétique, horizontale et calme comme la ligne de l'Océan, monotone à force de sérénité », selon ses propres expressions. Il la trouve *anti sensuelle*. Ce n'est qu'à la longue, après des auditions nombreuses, qu'il finit par ne plus pouvoir s'en passer.

Notons ce désir de trouver dans la musique religieuse la note sensuelle. Il l'introduira, cette note, dans ses œuvres sacrées et il fera si bien ce captieux et troublant mélange de mysticisme et de sensualisme, qu'il chantera l'amour divin comme l'amour profane. C'est ainsi qu'il fera intervenir dans cette œuvre ensoleillée, *Mireille*, le chant même emprunté à la liturgie catholique : *Lauda, Sion, Salvatorem*, — que, dans cette composition religieuse, *Rédemption*, il emploiera les motifs dont il s'est déjà servi pour le beau prologue de *Roméo et Juliette*, — ou bien encore que, dans *Mors et Vita*, il écrira telle phrase de violon, qui est bien proche parente de celle du prologue de *Faust*. Et les exemples seraient nombreux à citer qui montrent Gounod confondant à plaisir les mystères de la *Passion divine* et de la *Passion humaine*. A ceci, le Maître nous répondra peut-être : il n'y a que la *Passion* qui sauve !

II

Quittons le beau ciel d'Italie pour nous transporter dans les brouillards de Londres, quelques mois après la guerre néfaste, en mai 1871. Nous sommes loin du

scherzo offert par Gounod à Fanny Mendelssohn. De 1841 à 1871, le compositeur s'est révélé dans toute la plénitude de son talent. Et cependant il s'en fallut peu qu'il ne fût à jamais perdu pour l'art. De retour à Paris, où il occupa la maîtrise de l'église des Missions étrangères pendant quelques années, il abandonna un jour ces fonctions *pour entrer au séminaire de Saint-Sulpice*. Cet accès de zèle religieux ne dura qu'un an et il quittait la soutane pour épouser la fille de Zimmermann.

Le succès est venu, succès très accusé pour des œuvres conçues dans un esprit nouveau et qui devaient passionner la jeune école française : En 1851, *Sapho*, — l'année suivante les chœurs pour la tragédie d'*Ulysse* de Ponsard, — en 1854, *la Nonne sanglante*, — en 1858, *le Médecin malgré lui*, — en 1859, *Faust*, sous la direction de Carvalho au Théâtre Lyrique, — en 1860, *Philémon et Baucis*, — en 1862, la *Reine de Saba*, — en 1864, *Mireille*, — en 1866, *la Colombe*, — en 1867, *Roméo et Juliette*.

. . . .

Le 1er mai 1871, Gounod, qui s'était réfugié à Londres, pendant la guerre franco-allemande, dirigeait, lors de l'ouverture de l'Exposition, sa cantate *Gallia*. Cependant, la guerre était terminée depuis longtemps et Gounod ne revenait pas prendre sa place au foyer conjugal.

Que s'était-il donc passé ?

Ce n'était plus, cette fois, un accès de religiosité qui l'avait séquestré en Angleterre. L'église n'était plus pour rien dans cette retraite en pays étranger.

Une femme à la luxuriante chevelure, de ce blond si cher à la palette du Titien, ou plutôt une sirène avait

attiré notre compositeur dans ses filets et l'y retenait si intelligemment que le prisonnier ne se doutait même pas de sa captivité et trouvait sa prison fort douce.

Le nid, au surplus, fort bien capitonné, était abrité par les ombrages du square le plus tranquille de Londres, Tavistock House. Loin du bruit, loin du monde, le compositeur pouvait se livrer aux inspirations les plus heureuses, que traduisait immédiatement de sa voix d'or la charmeuse, mais qu'elle s'empressait de collectionner et pour cause.

Charles Dickens avait habité autrefois ce cottage et était venu y chercher le silence et le calme.

Ecoutons les confidences d'un témoin oculaire qui, sous le voile de l'anonyme, publia ses impressions à son retour de Tavistock House :

« . . . Ce fut Gounod qui me reçut. Je ne l'avais vu qu'une fois.

« Je le trouvai vieilli — un air de saint de pierre dans une niche de cathédrale — la tête portée comme Saint-Just portait la sienne, un Saint-Just à barbe grise ; la main arrondie comme pour donner des bénédictions : l'œil superbe, plein de douceur et de foi, l'œil d'un bœuf sacré se tournant volontiers vers le ciel. Mais il y avait du moine aussi dans cette figure et *Rabelais était venu mettre sa flamme rouge à côté du feu noir de Pierre l'Ermite.*

« J'avais vu d'abord le front vaste, le regard pieux, le geste lent ; mais je m'aperçus aussi que le nez était gras et gai ; et les lèvres assez grosses sont faites même pour l'éclat d'un gros rire ».

Le portrait qui nous est donné de Mme Georgina Weldon n'est pas moins réussi.

« La Mme Récamier de Londres est une femme dont l'été finit. Elle ne cache pas son âge et n'a pas besoin de le cacher. Elle a la beauté de quarante ans, ce qui est rare en Angleterre ! La figure est un peu banale, bien que jolie et quoique l'ovale en soit gracieux et que l'arc de la bouche promette de la méchanceté autant que de plaisir. Le succès de cette tête est dans l'expression qu'elle sait prendre. Chantant de la grande musique, des morceaux sacrés, cette femme a des allures de vierge résignée ou de martyre avide de monter au ciel : la prunelle est noyée, le front est grave ».

C'était bien la femme qui devait ensorceler ce passionné du Christ !

On voit encore dans le salon de Tavistock House une inscription tracée au crayon par Gounod, constatant « qu'il a passé dans cette chère maison des semaines embellies ou plutôt embaumées par la plus tendre affection, au sein du recueillement, du travail et de la paix ».

Mais aussi quel lendemain à ces heures inoubliables où le maître, sous le regard fascinant de Georgina, laissa tomber de sa plume une foule d'œuvres gracieuses et énamourées ! Quel réveil, lorsque la séparation devint obligatoire !

Il ne nous appartient pas de rappeler le bruit que fit cette séparation et les récriminations qu'elle souleva de part et d'autre. Les détails dans lesquels nous entrerions à ce sujet n'ajouteraient aucune force à notre argumentation et ne jetteraient pas une lumière plus vive sur les deux côtés très saillants que nous voulons principalement mettre en relief dans la physionomie de l'auteur de *Faust*.

Si nous suivions Gounod à son retour de Londres, regagnant le foyer conjugal, comme le pigeon de la fable (1), nous constaterions bien des accès de mysticisme alternant avec de fervents hommages adressés à la femme, les premiers devenant plus fréquents que les seconds, à mesure que l'âge donne à la figure de notre modèle l'apparence de plus en plus accusée d'une tête d'apôtre nimbée d'argent. Nous assisterions à l'essai de ses talents de convertisseur dans un milieu d'actrices très en vue, passant de Sarah Bernhardt, auprès de laquelle il échoue, à Mlle Nevada, qu'il convertit en grande pompe au catholicisme.

Nous le verrions également patronnant à outrance certaines personnalités féminines, dont le talent, en tant que musiciennes, est bien médiocre, — ou émerveillant le père Didon par ses dissertations sur la théologie, — enfin jouant du chauvinisme et de la réclame en stratégiste consommé.

Mais nous sortirions un peu du cadre de notre étude et il est préférable de laisser dans l'ombre certains faits de la vie d'un grand artiste, qui n'a pas toujours su garder sa dignité.

III

Deux hommes, deux artistes éminents ont, dans leurs rêves, entrevu et associé deux amours profonds, deux

(1) On connait la phrase typique qu'il adressa à Mme Gounod, à sa rentrée dans le gynécée : « Pardonne-moi, ma chère femme.... « je te rapporte un buste qui n'a rien à se reprocher ».

extrêmes, ceux de Marie et de Vénus. Toute leur existence se sera passée à adorer tour à tour l'une et l'autre. Nouveaux émules du chevalier Tannhœuser, ils auront cherché à scruter les mystères du Venusberg ; et, après lassitude, auront demandé leur pardon à l'église, en se prosternant devant l'autel de Marie. L'éternel féminin ! Voilà le grand moteur qui se perçoit dans les actes de leur vie comme dans les œuvres qu'ils ont créées ! Cette passion n'aura pas exclu chez les deux maîtres l'amour du Beau et de l'Art le plus élevé ; mais elle aura répandu sur leurs créations une influence quelque peu délétère, et leur aura enlevé la grandeur qui ne se trouve dans toute sa plénitude que chez les génies dont la force de concentration s'est portée uniquement vers les hautes régions de l'Art, et qui ont négligé les choses terrestres pour planer dans le ciel resplendissant de vérité et de lumière.

Liszt et Gounod ! Quel rapprochement entre ces deux natures d'artiste ! Quelles affinités dans leurs tendances poétiques et réalistes pour l'amour sacré comme pour l'amour profane !

Dans la langue imagée et puissante qu'affectionnait l'auteur de *Salammbô*, il disait un jour :

« Le cœur de la femme est un piano où l'homme
« artiste égoïste se complaît à jouer des airs qui le font
« briller et où toutes les touches parlent.... » (1).

Comme Liszt a bien su jouer de ce piano !

L'enfièvrement du sexe féminin pour cette tête dantesque a été tel, que de malheureuses victimes se sont attelées au char du virtuose pour succomber sous le

(1) Lettre de G. Flaubert à Mme X... (Mme Colet), août 1852.

poids de la fatigue ou de l'abandon. Le jour où la religion le rappelait à elle, le séducteur disparaissait de la scène, s'éloignant sans regret et méconnaissant les félicités terrestres, pour ne songer (momentanément) qu'à celles que promet l'observation des lois divines.

La passion pour le pianiste a été si grande que des personnalités féminines n'ont vu dans le piano qu'un sujet de rédemption, et qu'elles ont attaqué le clavier avec des fureurs d'athlètes au combat, pour interpréter des œuvres qui n'avaient le plus souvent pour elles que leur excentricité et leurs prodigieuses difficultés. Nous parlons ici des compositions de Liszt pour le piano, où le pianiste a primé le compositeur. Si nous abordions les œuvres dramatiques et symphoniques, nous arriverions à conclure que, malgré le talent dépensé, malgré toutes les recherches les plus savamment combinées de l'orchestration pour donner à telles ou telles pages des colorations violentes, des audaces excessives, des suavités exquises, des raffinements poussés jusqu'aux limites les plus extrêmes, en un mot pour obtenir les contrastes les plus étranges d'ombre épaisse ou de lumière intense, Liszt n'aura pas été toujours un traducteur heureux des belles légendes qui l'ont inspiré. Le pianiste reparaît à chaque page, avec ses extravagances et ses tours de force à la Paganini. Puis, sous la soutane de l'abbé, perce si souvent la griffe de Méphistophélès. Au milieu des extases les plus mystiques, on perçoit le ricanement de Satan, le trille diabolique du pianiste, du Tzigane!

Liszt a possédé à un bien plus haut degré le don de réceptivité que celui de créativité.

Le premier, il l'aura eu dans son acception la plus large. Il aura été, avec R. Wagner, le grand promoteur de la révolution musicale qui s'est opérée dans l'Art dramatique. Cette réforme, qui avait pour but de donner une extension illimitée aux qualités individuelles de l'artiste, il l'a poursuivie avec un véritable courage, en luttant contre l'opposition la plus systématique : il l'a prônée en nous faisant connaître et apprécier, avec son admirable talent de pianiste et de chef d'orchestre, les œuvres des maîtres, qui, devançant leur temps, produisirent des chefs-d'œuvre, où la libre fantaisie n'excluait pas les majestueuses lignes architecturales de l'art le plus pur. C'est ainsi qu'il révéla au public les pages sublimes de Beethoven, de Schumann, de Brahms, de Berlioz, de R. Wagner, etc... Il fit de Weimar, une sorte de foyer musical dont la chaleur rayonna non seulement sur l'Allemagne, mais sur une partie de l'Europe. Il aura été également un grand initiateur, en écrivant sur les maîtres préférés, sur la grandeur de la musique, des pages où l'écrivain de race se dévoile et dans lesquelles il expose les idées les plus magistrales sur l'art et la mission dévolue à l'artiste.

Nous possédons une charmante lithographie de Villain d'après Xavier Leprince, datée de 1824, représentant Liszt âgé de 13 ans jouant sur un piano de l'époque, affectant encore les formes du clavecin (1). La figure respire l'ingénuité, la douceur ; c'est une page digne du pinceau de Boilly. Mais on ne retrouve, dans la joliesse

(1) Au bas de la lithographie se lit cette inscription : « Liszt, membre correspondant de la Société académique des Enfans (sic) d'Apollon ».

de cette petite tête plutôt ronde qu'ovale, aucun des traits si accusés par la suite du profil florentin et absolument dantesque de Franz Liszt.

Liszt a prétendu à la maîtrise dans toutes les branches de l'art musical. L'aura-t-il eue en tant que compositeur ? Je crains fort que, toutes les réserves faites à l'égard de certaines œuvres dans lesquelles l'inspiration ne lui aura pas fait défaut, la postérité ne réponde négativement.

Gounod, lui, aura été, bien autrement que Liszt, un créateur. Mais il se sera confiné dans son œuvre et dans son admiration presque exclusive pour un grand musicien du passé, Mozart. Je ne connais rien qui révèle mieux l'aspect moral et physique, en un mot la synthèse de Gounod, que ce beau portrait, œuvre d'un maître peintre portraitiste, Elie Delaunay. La tête prise de profil se détache sur un fond de lauriers ; dans les branchages sont enroulées des banderoles donnant les titres des ouvrages les plus remarquables du maître français. Ce fond n'enlève aucune force au buste qui vient bien en avant et dans une clarté lumineuse. Le front se développe d'autant mieux que les cheveux, devenus rares, ne couvrent plus que les tempes. La barbe grise, presque blanche, se déploie en éventail comme celle d'un prophète peint par Tintoret, et laisse entrevoir la lèvre grasse, un peu sensuelle. L'œil, plein de profondeur, scrute l'avenir. De sa main de prélat l'auteur de *Faust* étreint avec amour et presse sur son cœur, telle qu'un livre de messe, la partition de *don Giovanni* de Mozart (1).

(1) Cette toile, exposée au Salon de 1879, porte cette légende : « A notre illustre maître Gounod, son ami E. Delaunay, 1879 ».

C'est bien le portrait de l'homme qui a dit : « Mozart ! le plus parfait de tous les musiciens ! La musique même ».

Il n'aura pas eu, comme Liszt, cette grande foi dans des maîtres bien autrement puissants que Mozart : Beethoven, avec la 9e symphonie, la Messe en *ré*, les derniers quatuors ; — Schumann, avec *Manfred*, *le Paradis et la Péri*, *Faust ;* — R. Wagner, avec *Tristan et Iseult*, *Parsifal*, *etc.* Il aura, au contraire, retenu avec toute la force dont il était capable, le mouvement progressif, en faveur de ces œuvres, qui ouvrent un aperçu lumineux sur l'avenir de la musique.

Comme le grand pontife de Weimar, il aura possédé ce dualisme : la note mystique et la note sensuelle. Il aura cherché dans l'Eglise des aspirations vers le beau idéal qui ne l'auront point satisfait, puisqu'il sera retourné au culte de Vénus ; et il aura si bien mélangé ces deux courants que les ondes de l'un et de l'autre en sont devenues indiscernables.

Liszt, lui, a gardé la soutane ; mais elle ne l'a point préservé contre les tentations du dehors ; sa piété a bien toujours été tant soit peu païenne. L'artiste et le virtuose reparaissaient sous la robe de l'abbé. Témoin, cet adieu adressé un jour à son ami d'Ortigue : « Adieu ; priez pour moi la Sainte-Cécile de Raphaël ».

Dans l'amour, Gounod a mis beaucoup plus de naïveté, de candeur ; Eros le subjugue et le domine à un tel degré qu'il en fait son jouet, qu'il le mène où il veut, les yeux bandés.

Chez Liszt, au contraire, il y a toujours un profond scepticisme, il ne sera jamais dupé, il sera le séducteur.

Lorsque Eros le gênera, il l'abandonnera en lui jetant sèchement et dévotement cette phrase à la face : « il n'y a pas de bonheur possible en dehors de l'observation des lois divines ».

Liszt, c'est un peu Satan, ne rêvant que la perte de Marguerite, ou se dérobant habilement aux chaînes d'une fille étrange et sauvage de l'Ukraine !

Gounod, c'est bien Faust qui se laisse subjuguer par la naïveté de Gretchen ou par l'astuce d'une blonde fille d'Albion.

M. René de Récy, dans sa remarquable étude sur Ch. Gounod (1), a fait ressortir cette dualité si accusée chez l'auteur de Faust : il l'a cependant légèrement atténuée, faisant preuve, sur ce point délicat, d'une suprême habileté. Il nous dit bien que « l'amour divin et l'amour terrestre traversent son œuvre et mêlent parfois leurs eaux », mais il n'a peut-être pas assez donné de relief à ces deux tendances qui sont toute l'explication de Gounod comme homme et comme compositeur. Il fallait nous montrer avec quelle similitude d'accents et de style il a chanté l'amour profane et l'amour sacré, en un mot comment il a transporté l'Eglise au théâtre et encore plus justement le théâtre à l'Eglise.

Nul n'a fait entrevoir, avec plus de force et en même temps avec plus de poésie que M. Léonce Mesnard, l'ambiguïté existant dans cette musique si pleine de séduction (2) : « Elle exerce sa force, sa douceur et sa

(1) *Revue Bleue,* n° du 3 décembre 1887.

(2) *Guide Musical.* L'amour dans la musique de théâtre, par L. Mesnard, n° du 6 décembre 1888.

vertu en vue de ce monde et en vue de l'autre. A l'entendre, un harem, le plus idéal et le plus élégant des harems, vous fait envie, à condition qu'il donne sur une chapelle où, devant une jolie statue de la Vierge éclairée dans sa niche au-dessus d'un bouquet de fleurs, les unes naturelles, les autres artificielles, on puisse préalablement ou subséquemment faire ses dévotions. A rêver de l'au-delà avec elle, il est fort à craindre que le rêve ne se trompe de route et ne prenne le chemin de la Croix pour conduire au paradis de Mahomet ».

Comme conclusion, ne soyons pas trop sévères. Avouons que, sans cette note mystique et sensuelle tout à la fois, l'Art aurait perdu sans doute un grand musicien qui s'est un peu chanté lui-même, mais dont la lyre a charmé, avec ses accents énamourés, toute une génération qui ne pouvait encore comprendre les beautés sévères de la Symphonie avec chœur ou de la Messe en *ré*, ni entrevoir les Beautés idéales de *Tristan et Iseult* et de *Parsifal!*



AUGUSTA HOLMÈS



Augusta Holmès

LES BELLES COLLINES DE L'IRLANDE.

. . . .
Là, les vents embaumés inondent les poitrines.

Tout est si beau, si doux les sentiers, les ruisseaux,
Les eaux que les rochers distillent aux prairies,
Et la rosée en perle attachée aux rameaux.
O terre de mon cœur, ô collines chéries !

Iambes et Poëmes. — Auguste Barbier.

Les personnes qui fréquentaient les Concerts populaires fondés par Pasdeloup, vers 1860, admiraient une jeune fille d'une beauté saisissante, qui ne manquait pas d'assister à ces réunions musicales. Ce qui attirait surtout les regards du public, c'était cette merveilleuse chevelure dorée qui, prenant encore une teinte plus vive sous le feu des rayons du soleil filtrant à travers les vitrages du Cirque, jetait, pour ainsi dire, une lumière intense sur tout ce qui l'entourait. Joignez à cela un visage charmant, d'une riche carnation, avec une sorte de grâce propre aux types féminins peints par Rubens, — un profil net, sur lequel se reflétaient la plus vive intelligence et la plus grande décision.

Bien jeune alors, elle écoutait avec un profond recueillement ces œuvres des grands maîtres sympho-

nistes, dont la révélation était faite aux natures déjà bien préparées, œuvres qui devaient exercer une si grande influence sur la nouvelle école française. Cette jeune fille, dont le goût musical se révélait de si bonne heure, était Augusta Holmès. Elle puisa dans l'étude des maîtres les germes de la science qu'elle devait acquérir ; elle assista aux luttes qui se déchaînèrent souvent au sein même des Concerts populaires, à l'occasion de l'audition des fragments des œuvres de Richard Wagner. Avec sa nature si bien douée, si clairvoyante, elle se prit de passion pour le créateur du drame lyrique et fut un de ses plus fervents adeptes.

Holmès (Augusta-Mary-Anne), est née à Paris, de parents irlandais et fut naturalisée française en mars 1879. Sa mère était alliée aux Mac-Gregor d'Ecosse et aux O'Brien d'Irlande (1). Elle fit ses premières études à Versailles, sous la direction de l'organiste de la cathédrale, M. Henri Lambert, et les continua à Paris avec César Franck. Conseillée par un tel maître, l'élève ne pouvait, avec ses aptitudes si remarquables, que progresser et mériter qu'on lui appliquât, sans qu'elle fût prise en mauvaise part, la devise de Fouquet : *Quo non ascendam !*

A son talent de compositeur, elle joignait celui de poète et, à l'exemple de Berlioz, elle a fait elle-même les poèmes des diverses compositions musicales qui se nomment : *Lutèce*, *les Argonautes*, *Irlande et Pologne*, *Héro et Léandre*, *Lancelot*, *Astarté*, *la Montagne noire*,

(1) Ces renseignements ont été puisés dans la notice qu'Adolphe Jullien a consacrée à Augusta Holmès dans le *Supplément du Dictionnaire de Grove*.

Ludus pro Patriâ, *l'Ode triomphale*, *l'Hymne à la Paix*, *Au Pays bleu*. Ajoutez à ces œuvres principales un petit chœur, avec les paroles latines, sur une poésie de Catulle, un *Andante pastoral* (fragment d'une symphonie), dont la première exécution eut lieu au Châtelet le 14 juin 1887....., puis une quantité de lieder, qui ont eu la plus grande vogue.

Ne faudrait-il pas attribuer ses aptitudes pour la poésie aux études qu'elle fit dans son enfance, sous la direction d'un poète qui fut l'ami de sa famille, Alfred de Vigny ? Puis, si l'on avait la curiosité de remonter dans le passé, ne trouverait-on pas au nombre de ses ancêtres le barde Henri de Huntingdon ?

La colombe, dont elle fit son oiseau favori dès la plus tendre enfance et qui, penchée sur son épaule, enflait sa jolie gorge que soulevaient des soupirs d'amour, lui souffla peut être également les premières effluves des langoureuses et chaudes extases, qu'elle sut si bien chanter par la suite.

Mon plaisir, en ce mois, c'est de voir les coloms
S'emboucher bec à bec de baisers doux et longs.

RONSARD.

Nous nous souvenons encore des soirées qu'elle donnait dans son coquet appartement de la rue Mansart et où il suffisait d'avoir le culte du Beau pour être accueilli cordialement. Elle exécutait, avec ses amis, aussi bien, au piano, un trio de Schumann ou de Joachim Raff, qu'elle chantait avec un sentiment profond les plus belles pages de *Tristan et Iseult*. Parfois même, nous nous réunissions pour déchiffrer quelques œuvres orchestrales de la maîtresse de la maison.

On la voyait partout où était donnée une œuvre nouvelle, applaudissant à toutes les tentatives, à toutes les audaces. Non contente d'aller à Lucerne, Munich et Bayreuth, pour se lier avec Richard Wagner, elle assistait, une fois rentrée à Paris, aux auditions si intéressantes données, avec le concours d'amis, par un fervent admirateur du maître. Elle prodiguait même ses conseils aux uns et aux autres, ayant gardé une souvenance merveilleuse de l'interprétation des moindres passages des partitions wagnériennes.

Les œuvres de cette artiste, qui ont été exécutées jusqu'à ce jour, ont toujours reçu le meilleur accueil du public et elle a su, chose rare, être appréciée dans les camps les plus opposés. Aux Concerts populaires, *les Argonautes* trouvèrent un écho sympathique parmi les artistes. Cette audition date du 24 avril 1881. Les principaux rôles étaient tenus par Mlle Richard, de l'Opéra (Médée), Mme Panchioni (une sirène), M. Laurent, de l'Opéra (Jason). — Mme Caron, qui depuis est devenue la divine Brunehilde de *Sigurd*, chantait le rôle de la jeune fille. Une seconde audition, avec des artistes tels que Mme Brunet-Lafleur, Talazac, etc... eut lieu le 26 février 1882. — Augusta Holmès a toujours conservé une vive reconnaissance pour Pasdeloup qui fut le premier à mettre ses œuvres en évidence.

Plus tard, *Irlande*, ce poème symphonique, que lui avait inspiré le deuil d'un peuple, duquel elle tirait son origine, joué d'abord chez Pasdeloup, était vivement applaudi aux Concerts du Châtelet. Au Concert officiel du Trocadéro, donné le 6 juin 1889 par l'Association artistique du Châtelet, sous la direction de Colonne, le

fragment de *Ludus pro Patria* (la Nuit et l'Amour) sut réunir tous les suffrages. *Ludus pro Patria*, ode-symphonie pour orchestre et chœur, avait été inspirée à l'auteur par le tableau de Puvis de Chavannes, portant le même titre et exécutée pour la première fois au Conservatoire, le 4 mars 1888, avec le concours de Mounet-Sully.

L'épisode de la Nuit et l'Amour est précédé des vers suivants, dits par un récitant. Nous croyons qu'ils donnent bien la note poétique d'Augusta Holmès :

« Les navires de l'ombre ont déployé leurs voiles
Sur l'océan céleste où luisent les étoiles,
Fanaux lointains de l'infini.
Voici l'heure où les blancs agneaux cherchent leurs mères ;
Voici l'heure des rêves bleus et des chimères
Voici le soir, le soir béni.

. . . .
. . . .

Amour ! Verbe divin ! Générateur des mondes,
Amour ! Instigateur des extases fécondes !
Amour ! ô vainqueur des vainqueurs,
Qui fait rougir la Vierge au toucher de son aile,
Porte-sceptre nimbé de rose et d'asphodèle,
Unis les lèvres et les cœurs ! »

Ludus pro Patria eut au Conservatoire un succès que les nouveaux venus ne sont pas habitués à remporter. Le chœur n° 3 fut bissé d'acclamation.

Le talent d'Augusta Holmès est absolument viril ; on ne rencontre dans aucune de ses œuvres les mièvreries qui, le plus souvent, sont le défaut de tout talent féminin. Chez elle, la hauteur de la pensée et la noblesse du sentiment viennent en première ligne. Elle a le culte

du Beau et sa muse n'a jamais chanté que des sujets dignes de l'être ; elle possède l'imperturbable volonté, cette faculté maîtresse que dénotent bien les lignes très arrêtées de son visage. En outre, la main, chargée de l'exécution est des plus habiles. Toutes les ressources de l'orchestration lui sont connues, et cette habileté, elle la doit, comme beaucoup de compositeurs de la nouvelle école française, à l'étude approfondie qu'elle a faite des maîtres symphonistes !...

Il est intéressant de rapprocher mon appréciation de celle insérée dans l'article si bien enlevé du regretté Villiers de l'Isle-Adam, publié dans la *Vie moderne* (n° du 13 juin 1885) :

« Vers le milieu de la rue de l'Orangerie (à Versailles) et entouré de très vieux jardins se trouve un séculaire hôtel bâti sur le déclin du règne de Louis XV, le bien-aimé. Là, vivent, très retirés, un savant vieillard, ancien officier irlandais, M. Dalkeith Holmès et sa fille, une enfant de quinze à seize ans. L'aspect de cette jeune personne, fort belle, sous ses abondants cheveux dorés, éveille l'impression d'un être de génie.

« Mlle Holmès marche avec des allures de vision qui lui sont naturelles ; on la dirait une *inspirée*. Le plus surprenant, c'est la qualité toute virile de son talent musical. Non seulement elle est, à son âge, une virtuose hors ligne, mais ses compositions sont douées d'un charme très élevé, très personnel, et la partie harmonique en est traitée avec une science, un *métier* déjà solides. Bref, il ne s'agit pas ici d'une de ces enfants prodiges destinées à devenir, plus tard, de bonnes, d'excellentes ménagères, mais d'une véritable artiste, sûre de l'avenir ».

Nous reproduisons également les lignes que Villiers consacra à sa première visite à Augusta Holmès et à son père, M. Dalkeith Holmès :

« Ce soir là, nous entendîmes des mélodies orientales, premières pensées harmonieuses de l'auteur futur des *Argonautes*, de *Lutèce*, d'*Irlande* et de *Pologne*, et qui m'apparurent comme déjà presqu'entièrement délivrées des moules convenus de l'ancienne musique. Augusta Holmès était douée de cette voix intelligente qui se plie à tous les registres et fait valoir les moindres intentions d'une œuvre. Je me défie, à l'ordinaire, des voix habiles en lesquelles se transfigure souvent, pour l'assistance mondaine, la valeur d'une composition médiocre : mais, ici, l'« air » était digne des accents et je dus m'émerveiller de la *Sirène*, de *la Chanson du Chamelier* et du *Pays des Rêves*, sans parler d'hymnes irlandais que la jeune virtuose enleva de manière à évoquer en nos esprits de forestières visions de pins et de bruyères lointaines. Ce fut toute une éclaircie musicale indiquant un inévitable destin.

« La soirée fut close par quelques passages du *Lohengrin* de Wagner, nouvellement édité en France et auquel Saint-Saëns nous initia : car, sauf quelques rares auditions aux Concerts populaires, nous ne connaissions le puissant maître que littérairement, d'après les impressionnants articles de Charles Beaudelaire.

« Cette musique eut pour effet de passionner la nouvelle musicienne et, depuis, son admiration pour le magicien de *Tristan et Iseult* ne s'est jamais démentie. — Deux mois avant la guerre allemande, je rencontrais à Triebchen, près de Lucerne, chez Richard Wagner lui-

même, Mlle Holmès. Son père s'était décidé, malgré son grand âge, au voyage de Munich pour laisser entendre à sa fille la première partie des *Niebelungen* ».

⁂

On peut dire qu'Augusta Holmès est arrivée au moment psychologique, avec son *Ode triomphale*. Dès l'année 1888, le Gouvernement avait ouvert un concours littéraire et musical pour la confection d'une cantate destinée à être exécutée, lors de la distribution des récompenses de l'Exposition universelle de 1889. Le poème de M. Gabriel Vicaire fut choisi par le Jury ; mais le concours musical, qui suivit le concours littéraire, donna un résultat négatif. On s'adressa alors à Charles Gounod qui déclina l'honneur qu'on lui faisait. Augusta Holmès avait déjà présenté, en fin de 1888, un projet de fête, renouvelé des Fêtes antiques et de celles de la première République. Le poème et la musique de sa cantate *Ode triomphale* furent accueillis avec enthousiasme par la Ville de Paris ; cette composition fut mise aussitôt à l'étude.

Une émotion assez vive fut soulevée, lorsque l'on sut que les frais qu'entraînerait l'exécution de l'*Ode triomphale*, ne s'élèveraient pas à moins de trois cent mille francs ! On criait déjà au favoritisme ; mais on semblait ignorer qu'Augusta Holmès avait offert gracieusement son œuvre à la Ville de Paris, ne demandant, comme récompense, que de voir les portes du Palais de l'Industrie toutes grandes ouvertes au public, les trois jours de l'exécution de l'*Ode triomphale* (1).

(1) 11, 12 et 14 septembre 1889.

Pouvait-on reprocher à l'administration de vouloir faire *grand ?*

La répétition générale avait eu lieu, paraît-il, dans d'assez mauvaises conditions de clarté et d'acoustique.

A la première exécution (le 11 septembre 1889), toutes ces imperfections disparaissaient, sinon complètement, du moins en grande partie. L'acoustique sera toujours déplorable dans un vaisseau aussi considérable que celui du Palais de l'Industrie et, il n'est pas douteux que l'œuvre d'Augusta Holmès aurait fait plus d'effet, au point de vue musical pur, dans une salle ordinaire de théâtre. Quoiqu'il en soit, on put entendre d'une manière suffisante ; quant à la mise en scène de ce merveilleux spectacle, elle était de tout point réussie. M. Alphand et ses collaborateurs, — MM. Lavastre et Carpézat pour les décors, Bianchini pour les costumes, MM. Hallé et Baugé pour les accessoires et la mise en scène (1), — avaient déployé toutes les ressources de leur imagination pour faire du vaste Hall des Champs-Élysées un temple véritablement féerique. Au milieu d'une lumière intense produite par de nombreux lustres et des girandoles à profusion, les splendides tentures des Gobelins apparaissaient dans tout leur éclat; des draperies en velours rouge aux franges d'or couvraient les balustres des galeries du premier étage ; ajoutez un velum aux teintes douces s'enlevant légèrement dans le haut de la salle et des banderoles multicolores jetant une note gaie sur le tout.

Le proscenium était grandiose, avec son large rideau

(1) Augusta Holmès avait présidé elle-même à la construction de cette vaste scène trois fois plus grande que celle de l'Opéra.

bleu et or, ses tentures rouges au milieu desquelles se développait la large banderole, portant la devise : *Fluctuat nec mergitur !*

Lorsqu'après l'ouverture, dirigée avec maëstria par Edouard Colonne (1), le rideau s'écarta gracieusement comme au théâtre de Bayreuth, pour laisser apparaître le merveilleux décor de Lavastre, d'une coloration si douce, si harmonieuse, il n'y eut qu'un cri d'admiration.

Voici quelle était la disposition de la scène : un amphithéâtre entouré de colonnes chargées de trophées auxquels s'entremêlent des palmiers et des lauriers énormes, des rampes établies à droite et à gauche enveloppant un autel de forme ancienne, dressé au centre de la scène. — Au milieu un large escalier conduisant à cet autel qui domine une plate-forme. Au dessus, un gigantesque drapeau tricolore suspendu à des trophées d'armes, de fleurs et de drapeaux ; autour, quatre trépieds où brûlent des parfums. — Enfin, derrière l'autel une seconde plate-forme et, tout au fond de la scène, des montagnes lointaines avec leurs forêts et leurs cités (les Vosges).

C'est sur cette vaste scène que débouchèrent successivement, pour venir se ranger autour de l'autel de la Patrie, toutes les forces de la France.

Chaque groupe portait en tête les emblèmes et les symboles de sa corporation : les *Vignerons*, précédés par le Vin monté sur un pavois orné de pampres et de raisins ; — les *Moissonneurs*, avec la Moisson couchée sur des gerbes de blé et de fleurs des champs ; — les

(1) On ne saurait que louer les efforts faits par E. Colonne et ses collaborateurs pour mener à bien une pareille entreprise.

Soldats, précédés par la Guerre, portée sur des boucliers ; — les *Marins,* avec la Mer, portée sur des coraux et des plantes marines ; — les *Travailleurs*, divisés en deux groupes : le Travail et l'Industrie ; — les *Arts* et les *Sciences* précédés par le Génie et la Raison, arrivant du haut de la scène ; — les *Jeunes Gens*, avec l'Amour et les *Jeunes Filles* avec la Jeunesse ; — les *Enfants*.

Au moment où tous ces groupes, après avoir fait leur entrée et célébré dans des chants appropriés les mérites de chaque corporation, viennent prendre autour de l'Autel la place qui leur est assignée, la scène s'obscurcit. Un bruissement sourd se fait entendre à l'orchestre ; un mouvement de marche funèbre s'accentue en même temps que la lumière décroît insensiblement. Une figure voilée, éclairée par une lumière rougeâtre, surgit devant l'orchestre et se dirige lentement vers l'autel, en tendant les bras aux groupes divers échelonnés sur le théâtre. Les enfants s'écartent en lui montrant l'autel avec leurs épées entourées de fleurs ; elle monte les divers degrés et va tomber à genoux devant l'autel. « Apparais Déesse ! » s'écrient successivement tous les groupes. Un éclair sillonne l'obscurité ; les plis du drapeau tricolore s'écartent ; la République apparaît au-dessus de l'autel dans une lumière intense. Le peuple tombe à genoux :

« Gloire à toi, fille de gloire !
Que nos cris triomphants ébranlent l'univers !
Que les cités et les déserts
Retentissent de la victoire.

Trompettes, emportez jusqu'aux cieux grands ouverts
L'hymne de Joie et de Victoire !
Gloire à toi, fille de la gloire ».

La Déesse étend alors sur la foule des rameaux d'olivier ; la figure en deuil arrache ses chaînes et apparaît vêtue des couleurs de la France. Une gerbe de blé croît et grandit au pied de l'autel ; la foule offre à la Déesse divers attributs, lui consacrant ainsi les forces de la Patrie.

***

Nous avons cru devoir donner tous ces détails préliminaires, afin d'indiquer dans quelles conditions et dans quel but Augusta Holmès a composé le poème et la musique de l'*Ode triomphale*. Dans le cadre immense où devait être exécutée l'œuvre, elle ne pouvait introduire une musique trop surchargée d'ornementations ou trop scientifique ; elle devait plier son inspiration au genre et au cadre qui nécessitaient de grandes lignes. Elle a su réussir.

Si l'œuvre entière ne révèle pas une profonde originalité, et ne peut être comparée à telles compositions des maîtres dans le style héroïque, elle est du moins fort bien traitée. Disons de suite que la couleur générale est très proche parente de celle affectionnée par Gounod et son école.

Au début de l'ouverture, de longs appels de trompettes venus des quatre points de la voûte (qui parurent maigres dans l'immense vaisseau du Palais de l'Industrie), passent dans diverses tonalités pour aboutir, par un habile crescendo, au thème initial de la marche qui rappelle un peu le style de Haendel ; puis vient le deuxième motif, un chant large dit par les violoncelles et qui nous ramène à la marche triomphale. — Aux

dernières mesures, le rideau s'ouvre et les vignerons entrent en scène.

Très franc et très vif d'allure ce premier chœur à 3/4, avec sa jolie progression sur : Evohé! Soleil! Evohé! jusqu'au vers : La vigne a fleuri ! — Celui des moissonneurs est d'un style plus large et vient s'unir très heureusement au précédent.

Nous aimons beaucoup moins la marche des soldats, soutenue à l'orchestre par les contrebasses ; elle est indécise et un peu banale ; mais en revanche le public a fort applaudi le chœur des matelots. Le joli accompagnement avec accords alternés et prolongés, est une douce harmonie imitative du balancement des flots ; il est bien la fidèle traduction des beaux vers :

« Sur les flots gris de l'Océan sans bornes
Sous les vents ruisselants
Depuis les mers aux rivages brûlants
Jusqu'aux neiges mornes
Où veillent les Nornes
Voguent nos vaisseaux aux beaux flancs ».

Signalons, dans le 9/8 qui termine le chœur, une ressemblance fortuite et lointaine, au point de vue du rythme, avec la phrase si caractéristique du troisième acte de la *Walkyrie* de R. Wagner, au moment où les Walkyries, sœurs de Brunehilde, chevauchant à travers les nuages, s'appellent au combat avec des cris sauvages. Cette similitude s'accuse tout particulièrement sur les vers suivants :

Qu'importe les morts
Si, par nos efforts
Etc....

Passons sur la marche des travailleurs, dont les chants très marqués sont accompagnés par le bruit des marteaux, pour arriver à une des pages les plus ensoleillées de l'ouvrage : l'entrée des Arts et des Sciences.

Les Arts, précédés par le Génie, semblable à l'Apollon massagète et portant la lyre d'ivoire et d'or, au lieu de pénétrer sur la scène par les bas côtés comme les autres groupes, descendent des hauteurs. Rien de plus poétique que l'arrivée de ce groupe, aux costumes d'une délicieuse couleur, rehaussée encore par le joli prélude de l'orchestre où les harpes jointes aux violons donnent à la mélodie confiée aux violoncelles une transparence aérienne. Le chœur très mouvementé rappelle, sans que la similitude puisse être imputée à mal à Augusta Holmès, les plus jolies pages de l'auteur de *Faust;* les progressions sont très chaleureuses et du plus heureux effet. A noter tout particulièrement la phrase musicale sur ce vers :

« O peuple sois doux au Génie »

Le chœur des jeunes filles et des jeunes gens est celui qui obtint le plus vif succès, au Palais de l'Industrie. Le mouvement balancé de la première partie en 6/8 donne l'impression d'une valse lente, qui séduit par sa grâce et sa chaleur communicative. Nous préférons peut-être encore la seconde partie à quatre temps, avec son chœur dialogué, auquel répond l'orchestre par une phrase mélodique pleine de charmes :

« Avec ces tendres roses blanches
Prends ma pure fidélité ;
Avec ces glorieuses branches
Reçois ma force et ma fierté ».

A la phrase finale : *Je t'aime, je t'aime...* qui s'éteint doucement, la modulation sur les notes *la*, *fa* et *ut* est une trouvaille.

Le chœur des enfants nous rappelle trop, en tant que motif, le vieux canon de *Frère Jacques* (mais c'est peut-être voulu) et, d'autre part, comme accompagnement, celui si original avec son dessin de petites flûtes du chœur des enfants dans *Carmen* de Bizet.

La marche funèbre, qui accompagne la scène mimée de la femme voilée et en deuil, ainsi que le chœur à voix basse :

> « A travers les cités et les sombres forêts
> Ont retenti des cris funèbres »

sont bien en situation et très intéressants. C'est, selon nous, la page maîtresse de l'œuvre. Nous n'en dirons pas autant de cette sorte de litanie où tous les groupes adressent un appel à la Déesse, sur une seule note. Nous nous rendons bien compte de l'effet qu'a voulu produire l'auteur, à peu près semblable à celui si heureusement imaginé par Berlioz dans la marche des pèlerins d'*Harold*, ou mieux encore dans tel chœur d'enfants du *Méphistophélès* de Boïto. Malheureusement la réussite ne nous paraît pas avoir secondé ses bonnes intentions.

Le solo, qui fut dit d'une voix vibrante et bien accentuée par M[lle] Mathilde Romi, porta très bien ; malgré la dimension de la salle, chaque note fut perçue admirablement.

Le chœur final est d'un puissant effet (1).

(1) Ajoutons encore quelques détails : Sur les 1,200 exécutants, 900 choristes appartenaient aux Sociétés chorales de la Ville de Paris. Ces derniers furent stylés par Augusta Holmès ; elle rencontra chez tous une bonne volonté et un zèle extraordinaires.

*
* *

Aussitôt après l'exécution de l'*Ode triomphale* au Palais de l'Industrie, nous écrivîmes, pour une revue spécialement consacrée à la musique, un article où nous faisions connaître notre première impression sur l'œuvre d'Augusta Holmès ; nous en avons reproduit la majeure partie dans les lignes qui précèdent. Un littérateur bien connu, poète à ses heures, doublé d'un critique, ayant les vues les plus élevées sur l'art, nous adressait, au sujet de cet article, une lettre dont nous détachons un fragment :

« Mon cher ami...... Merci pour votre charmant compte rendu de l'*Ode triomphale*. J'ai lu avec un *vrai plaisir* votre excellent article, qui m'a donné une idée très nette de cette œuvre, sur laquelle bien des journaux avaient divagué. — Vivant, sympathique et ressemblant le portrait que vous tirez de l'auteur au début ! Il m'a vivement rappelé l'originale fille et les heures passées avec elle à Munich, à la première du *Rheingold*, alors qu'elle était une petite Walkyrie en herbe, jouait du Wagner pendant six heures de suite et dansait, dans la chambre, avec son père et l'abbé Liszt, — pour se reposer. Une fière nature, après tout. . . . .
L'âme et l'esprit qui parlent dans les œuvres de cette femme a quelque chose de grand et de sympathique. Je l'ai toujours suivie avec le plus vif intérêt et applaudie sincèrement. Merci de m'avoir donné, par votre vivante analyse, une idée de son apothéose de la République. L'allégorie me semble un peu froide et nue;

mais je crois que la musique a des parties remarquables. En somme, Augusta Holmès n'a pas dépassé le niveau des *Argonautes*, mais elle n'est pas restée en-dessous ».

Le profil n'est-il pas esquissé de main de maître?

L'exécution qui fut donnée de l'*Ode triomphale*, en novembre 1889, aux Concerts Colonne ne produisit pas le résultat qu'on en attendait. Si, dans l'immense vaisseau du Palais de l'Industrie, le public s'était plaint de n'avoir pu entendre d'une manière très distincte l'œuvre d'Augusta Holmès, en revanche, au théâtre du Châtelet, les auditeurs furent énervés du déploiement excessif des sonorités. On avait cru devoir recourir à un nombre considérable de choristes, et.... le mieux est souvent l'ennemi du bien. Les premiers chœurs furent exécutés *fortissimo* et cette intensité du son, presque brutale et à jet continu, fut critiquée. On en conclua que, malgré certaines parties fort réussies, l'*Ode triomphale* n'était pas un pas en avant dans l'œuvre d'Augusta Holmès.

Toutefois, le grand retentissement qu'eut cette composition dans les conditions particulièrement favorables où elle fut donnée, comme couronnement des fêtes de l'Exposition universelle de 1889, porta son nom en tous lieux.

Aussi, lorsqu'eurent lieu à Florence, en mai 1890, les fêtes en l'honneur de Dante et de Béatrice, la municipalité la chargea d'écrire une cantate, l'*Hymne à la Paix*, qui fut exécutée au théâtre du Politeama.

La représentation de cette nouvelle œuvre officielle paraît avoir eu plein succès. M. Crispi adressa à l'auteur la lettre suivante :

Rome, 16 Mai 1890.

« J'ai reçu votre *Hymne à la Paix*, en l'honneur de la Béatrice de Dante et je vous remercie de l'honneur que vous avez bien voulu me faire de cette composition remarquable.

« Personne, plus sincèrement que moi, n'applaudit à l'inspiration qui vous guide ; car personne plus que moi n'apprécie les bienfaits de la paix. Je bénis une fois de plus l'art qui revêt, grâce à vous, des formes les plus chères au génie italien, d'aussi nobles sentiments et des pensées d'une portée aussi haute.

« Veuillez agréer, Madame, l'assurance de ma considération distinguée.

« Tout dévoué :

« F. Crispi. »

Ce fut un triomphe sans exemple, une ovation qui s'adressait autant à la française qu'à l'artiste.

Au nombre des beaux et gracieux souvenirs qui lui furent remis, se trouvait une adresse rédigée sur parchemin, avec de splendides enluminures rappelant celles des missels d'autrefois.

Voici la transcription de cette adresse :

ITALIA E FRANCIA

CIRCONDINO D'ALLORO LA FRONTE DI

AUGUSTA HOLMÈS

Firenze saluta commossa l'ospite esimia, che ispirandosi al nome di Beatrice, *simbolo della piti squisita idealita femminile, inalzo l'ingegno e il chore a inneggiare alla pace delle due nazioni sorelle, significando il nobile concetto in versi e in note*

d'insuperabile magistero. O alga il cantico della nuova musa a diffòndere negli animi sentimenti di concordia e di amore.

Conscia della gratitudine e della riverenza dei suoi concittadini e connazionali, la Presidente del Comitato delle Patronesse per l'esposizione dei lavori femminili in Firenze offre all'illustre compositrice questo ricordo, bene augurando dall'unione della famiglia latina nelle gare feconde di civile operosita.

Firenze, Maggio M DCCC XC

La Presidente del Comitato delle Patronesse per l'esposizione dei lavori femminili.

GIULIA TORRIGIANI

— En dehors des œuvres déjà signalées dans le cours de cette étude, Augusta Holmès a publié, sous le pseudonyme d'Hermann Zenta, des mélodies diverses: *la Sirène ; — la Chanson du Chamelier ; — l'Invocation à l'Amour ; — Nox et Amor ; — le Pays des Rêves ; — le Chant du Cavalier.*

— Au Concert du Châtelet (8 mars 1891), M. E. Colonne a fait entendre une nouvelle *Suite symphonique* pour orchestre et voix: *Au Pays bleu.*

L'œuvre, de dimension moyenne, se divise en trois parties:

Dans la première, *Oraison d'Aurore.*

« L'aube naît, la campagne s'éveille. De tout ce pays d'or et d'azur, encore estompé par les brumes matinales, semble s'élever une prière chrétienne toujours grandissante.

Mais la voix des Dieux anciens, de qui l'âme palpite encore dans la Patrie de Virgile, mêle aux chastes cantiques un hymne voluptueux, et le Soleil, glorifié par les Saints et les Déesses, jaillit dans une explosion de splendeurs ».

L'interprétation musicale du texte nous a semblé

manquer d'originalité, de grandeur et nous aurions souhaité une péroraison plus en rapport avec ces mots : « Et le soleil jaillit dans une explosion de splendeurs ». L'auteur, il est vrai, a considéré cette première partie comme le portique de l'œuvre.

Dans la deuxième partie, *En Mer*, Augusta Holmès a pris amplement sa revanche.

« Les flots du golfe murmurent sur la grève, avec des menaces calines, et roulent dans leur houle des clartés de saphir.

Au loin, bien loin, un pêcheur chante en relevant ses filets.

Là-bas, à l'horizon rose, une barque aux voiles neigeuses paraît et grandit en approchant. Elle vient.... elle passe.... laissant dans son sillon une chanson d'amour que les vagues disent aussi, puis se perd au loin, bien loin, vers les Iles heureuses, dans la tendre lumière du crépuscule étoilé... »

Charmante est l'impression que laissent ce chant du pêcheur que l'on entend au loin (derrière la coulisse), ce dialogue délicieux entre le violoncelle et le violon, avec les accompagnements discrets du chœur, dans un rythme imitant le mouvement des vagues. Les progressions sont charmantes. A noter cette particularité que le violon et le violoncelle remplacent les voix soli et qu'ils sont accompagnés, comme ils le seraient par l'orchestre, par les chœurs à bouche fermée.

Une fête à Sorrente (n° 3), est une sorte de tarentelle, avec ses bruissements de tambour de basque, ses dessins de flûte qui nous transportent sur les rives de la Méditerranée, sous une nuit chaude et illuminée par les étoiles, au milieu d'une foule dansant joyeusement, sans souci du sirocco qui souffle par moments, du Vésuve qui flamboie, de la terre qui tremble...

***

« Moins d'attendrissement pour moi, Mademoiselle ! lui disait Richard Wagner, à Triebchen près de Lucerne. Pour les esprits vivants et créateurs, je ne veux pas être un mancenillier, dont l'ombrage étouffe les oiseaux. — Un conseil : ne soyez d'aucune école, surtout de la mienne ».

Augusta Holmès a su admirer la majesté du mancenillier, sans s'oublier sous ses vastes rameaux. Passionnée des œuvres wagnériennes, elle n'a pas copié le maître et a gardé son originalité. Dans ses œuvres on trouverait fort rarement une réminiscence des grandes pages de l'auteur de *Parsifal* (1); ce qu'elle lui a emprunté, c'est la foi dans son art, la recherche constante du Beau et du Vrai.

« Une outrancière » a-t-on dit, et le mot a été prononcé par Camille Saint-Saëns, dans son livre *Harmonie et Mélodie* (2). L'auteur de *Henri VIII*, tout en reconnaissant à Augusta Holmès de grandes qualités, lui reproche de trop vouloir faire oublier qu'elle est femme et de recourir à des moyens outrés de force, de sonorité, à des modulations étranges, à une débauche de cuivres et de grosse caisse.

Victorin Joncières ne partage pas son avis :

« Dans *Lutèce*, dans *les Argonautes* il règne un souffle viril et puissant, qui étonne chez une femme. Et qu'on ne se méprenne pas sur ce que je veux dire : il ne s'agit

(1) Nous avons cependant signalé une de ces réminiscences dans l'*Ode Triomphale*.

(2) Page 228.

pas ici de cette virilité factice, *que trop souvent les femmes affectent dans leurs productions artistiques*. C'est grand et fort par la vigueur de la pensée et la noblesse du sentiment et non par les moyens d'exécution ».

L'opinion de Saint-Saëns s'est peut-être modifiée depuis et nous ne pouvons mieux faire, pour clore cette étude trop courte sur Augusta Holmès, que de transcrire les lignes enthousiastes qu'écrivit l'auteur de la *Danse macabre*, dans le journal *le Rappel*, aussitôt après l'exécution de l'*Ode triomphale :*

« Il m'est impossible de laisser passer, sans la saluer comme il convient, l'œuvre captivante d'Augusta Holmès. Son jour est donc enfin venu à cette vaillante ! Il devait venir; cela ne faisait pas doute pour ceux qui ont vu naguère sa brillante aurore dans la ville du Roi-Soleil ! Oh ! ces soirées de Versailles ! quel lumineux souvenir elles m'ont laissé, ces orgies de jeunesse, d'art, de musique et de poésie !

« La belle Pythonisse ne se contentait pas de cultiver l'art et de le prêcher ; elle le faisait éclore autour d'elle. Comme Vénus fécondait le monde en tordant ses cheveux, elle secouait sur nous sa fauve crinière ; et, quand elle avait prodigué les éclairs de ses yeux, les éclats de sa voix (*salpingéenne*), nous courions à nos plumes, à nos pinceaux, et des œuvres naissaient, dont quelques-unes sont restées.

« Elle avait des enthousiasmes imprévus, des toquades inouïes. Elle se prit un jour d'une belle passion pour Kali, la Vénus indienne, la déesse de l'amour et de la mort; elle écrivait un opéra dont Kali était l'héroïne et

nous transportait, en hurlant : « Kali! Kali ! déesse implacable ! » avec de furieux accompagnements de piano.

« Aujourd'hui, après une trop longue attente, voici l'ex-prêtresse de Kali en pleine lumière, avec une œuvre qui s'impose. Aidée des puissants magiciens qui s'appellent Alphand, Berger, Lavastre et Bianchini, elle nous donne un grandiose, un inoubliable spectacle. Elle chante l'Art, la Patrie, la Science, comme ils aiment à être chantés. Peu importent quelques imperfections de détail, le choix plus ou moins heureux de certains motifs ; c'est là une grande peinture décorative où il faut voir avant tout l'effet général. Il est extraordinaire. Un souffle d'épopée soulève l'œuvre et l'on ne saurait trop admirer la sûreté de main, la puissance et la haute raison avec lesquelles l'auteur a su discipliner ces formidables masses chorales, dompter cette mer orchestrale dont les flots tantôt soulevés, tantôt apaisés sous le trident de M. E. Colonne, remplissent de leurs ondes le vaste palais.

« Il fallait plus qu'un homme pour chanter le centenaire ; à défaut d'un dieu impossible à rencontrer, la République française a trouvé ce qu'il lui fallait : une Muse ! »

Et nunc erudimini.



EDOUARD LALO



Edouard Lalo

Un sympathique ! Un passionné de l'art pour l'art ! Un nom à la consonnance euphonique, au groupement musical des syllabes, qui fait songer au pays des boléros et des langoureuses sérénades, dont le compositeur sut si bien saisir la saveur et rendre le rythme entraînant dans sa *Symphonie espagnole !* Longtemps méconnu de la foule il n'en poursuivit pas moins avec courage le cours de ses travaux, allant droit son chemin et sans se soucier du public ; il appartient à la famille de ces vaillants artistes qui ont tenu haut et ferme le drapeau de l'art français. En étudiant les maîtres d'outre-Rhin, Edouard Lalo a acquis une grande dextérité dans le maniement de l'orchestre ; c'est avant tout un symphoniste, chez lequel se révèlent les qualités de finesse, de grâce et de clarté.

Aux traits si ingénieusement écrits et présentés, qu'il a introduits dans la plupart de ses compositions pour

orchestre, on reconnaît l'habile instrumentiste qui fit autrefois partie du quatuor fondé par MM. Armingaud et L. Jacquard.

Ces qualités de symphoniste, elles se retrouvent dans son opéra du *Roi d'Ys;* l'orchestre y joue un rôle très prépondérant, un peu trop bruyant par moments, sans toutefois nuire aux voix. On avait parlé du wagnérisme d'Edouard Lalo ; on n'en rencontre nul vestige, ni dans son opéra le *Roi d'Ys*, ni dans son œuvre pour orchestre. Malgré ses tendances très marquées pour l'école d'outre-Rhin, et partagées par la jeune école, il est resté bien français et son talent comporte toutes les qualités de cette race, sans en refléter les défauts. Ce qu'il a appris des maîtres allemands, c'est la merveilleuse manière d'orchestrer; mais le tour de ses idées mélodiques, bien qu'on y sente peut-être une influence légèrement germanique, a de grandes analogies avec la manière de plusieurs représentants de la nouvelle école française.

Ce dont il faut le louer surtout c'est d'avoir renoncé, lorsqu'il a abordé le théâtre, à cette forme surannée de l'opéra-comique, qui eut son époque glorieuse et de sympathiques représentants, mais qui n'a plus sa raison d'être aujourd'hui que les progrès de l'art musical ont amené l'avènement d'un genre plus en rapport avec nos sensations et nos goûts artistiques.

Il est bien évident que si MM. Gounod, Bizet, Massenet et bien d'autres ont inauguré un procédé nouveau pour l'opéra-comique, dans des œuvres comme *Faust*, *Roméo et Juliette*, *Carmen*, *Esclarmonde*, c'est qu'avec leur intelligence musicale, doublée d'une sorte d'intuition,

ils ont pensé à juste titre qu'il fallait bannir de la scène ce mélange hybride du dialogue parlé et du chant. L'Opéra-Comique est mort ; vive le Théâtre Lyrique !

Edouard Lalo serait peut-être toujours resté un symphoniste, c'est-à-dire le créateur de la *Symphonie espagnole*, de *la Rhapsodie norvégienne*, de *la Symphonie* en *sol* mineur, du *Divertissement* pour orchestre, des quatuors, trios, sonates, concertos......, si un cataclysme n'était venu anéantir la salle de l'Opéra-Comique, place Favart ? La retraite de M. Carvalho et l'avènement de M. Paravey au nouveau théâtre de l'Opéra-Comique, installé place du Châtelet, en ont été la conséquence. En recevant, dès le début, et en montant le *Roi d'Ys*, M. Paravey a fait acte d'audacieux et jamais l'application du proverbe : *Audaces fortuna juvat*, ne fut plus exacte ; car le *Roi d'Ys*, qui n'avait peut-être été donné par le nouveau directeur de l'Opéra-Comique que pour satisfaire les désirs de l'école française moderne, est devenu la pièce en vogue de son théâtre, celle qui a commencé le succès de sa direction.

Si l'on voulait établir un rapprochement entre le talent de M. Edouard Lalo et celui de quelques compositeurs modernes, il faudrait évoquer le souvenir de pages aux harmonies cherchées, pleines d'une grâce exotique, aux combinaisons nouvelles et très caractérisées, émanant de la plume de compositeurs tels que Grieg, Swendsen. Il aura été également du nombre de certains maîtres de l'école française, tels que Saint-Saëns, G. Fauré, qui ont cherché, avec des procédés modernes, à faire revivre la symphonie proprement dite, un peu délaissée pour la suite d'orchestre. Sa *Symphonie* en

sol mineur, dont les diverses parties sont unies par un seul et même thème développé avec la plus grande habileté, est un exemple des tendances de l'auteur du *Roi d'Ys* dans l'élément symphonique.

On pourrait également prononcer, très timidement, le nom de Franz Schubert, lorsque l'on arrive à l'étude approfondie de certaines pages de l'œuvre de l'auteur du *Roi d'Ys ;* mais ce serait peut-être alors pour adresser un reproche au maître allemand comme au maître français. Tous les deux ont donné un développement trop considérable à diverses compositions pour orchestre ou pour musique de chambre; ils n'ont pas su garder une juste mesure. Si Schubert passe, comme nous l'espérons, à l'immortalité, ce sera en tant que créateur et improvisateur de ces lieder, merveilles de grâce naïve, de sentiment profond, éclos avec une abondance et une facilité incroyables, reproduisant à l'infini les joies et les tristesses d'ici-bas. « Il avait, disait Robert Schumann, des accents pour les plus fines sensations et il avait rendu sa musique aussi multiple que peuvent l'être les pensées et les volontés multiples de l'homme ». Les lieder, voilà son royaume! Qui, parmi les passionnés de l'art musical, n'a pas lu avec enthousiasme, non seulement ces mélodies si connues qui se nomment *le Roi des Aulnes*, *Marguerite au rouet*, *la Jeune Religieuse*, *Plaintes de la Jeune fille*, mais encore les recueils innombrables, dont les principaux sont *la Belle Meunière*, les sept lieder de *la Dame du Lac*, d'après Walter Scott, *le Voyage d'Hyver*, *les Chants du Cygne*, *les Chants ossianiques*, les *lieder religieux*, et tant d'autres créations, que Schubert laissait tomber de sa plume

en véritable prodigue et qu'il composait et faisait connaître, en parcourant avec son ami le chanteur Vogl, tels que les ménestrels de jadis, les beaux cantons de la haute Autriche et les environs si pittoresques d'Ischl, Gmunden, Salzbourg !

Mais, étudiez ses symphonies, sa musique de chambre ; vous verrez que l'artiste s'est peut-être trop laissé aller à l'inspiration, sans revenir sur son travail ; il se contentait du premier jet. Tout manque de proportion ; les motifs abondent et reviennent avec une satiété qui amène la fatigue chez l'auditeur. Robert Schumann, qui l'a étudié et qui l'admirait, disait avec justesse : « Il n'y a pas de raison pour que le morceau finisse ». Sa *Symphonie* en *ut* majeur, considérée comme la plus belle, est, malgré des beautés incomparables, beaucoup trop développée, et cette longueur a toujours nui à son succès. Il en est de même pour son fameux quintette en *ut*, qui, malgré toutes les richesses de la fantaisie la plus brillante, et ses effets de sonorité bien particuliers à Schubert, ne possède pas cette concision et cette majesté, qui font la supériorité de l'œuvre d'un Beethoven. Si, aujourd'hui même, on n'exécute plus dans les grands concerts que de simples fragments des symphonies du maître allemand, c'est que leur dimension hors mesure ne permet pas de les faire entendre dans leur entier. N'est-ce pas Schubert lui-même qui, lisant avec admiration, quelques jours avant sa mort, une partition de Hœndel, disait : « Je vois bien que je m'égare, mais je veux travailler assidûment, j'aperçois la voie qu'il faut suivre pour atteindre la vraie grandeur ? »

Le défaut capital que nous venons de signaler dans

l'œuvre de Franz Schubert ne se retrouve pas au même degré dans celle d'Edouard Lalo ; mais il existe et a été signalé peut-être par d'autres que par nous. Sa *Symphonie espagnole*, pour ne citer qu'un exemple, ne contient pas moins de vingt et une pages, dans la partie principale confiée au violon solo, alors que celle du concerto de Mendelssohn, pour le même instrument, n'en comprend que quinze. Il est juste de dire qu'Edouard Lalo paraît avoir fait un retour sur lui-même et tenu compte des critiques qui lui ont été adressées ; car nous ne retrouvons aucune des longueurs habituelles dans le dernier concerto pour piano, composé par lui et qui fut si magistralement interprété par M. Diemer aux Concerts du Châtelet.

* * *

Nous ne raconterons pas sa vie ; elle est celle d'un travailleur, dont les étapes se sont faites sans bruit, mais non sans luttes. Nous en détacherons les épisodes les plus marquants.

Lalo (Edouard-Victor-Antoine) est né à Lille (Nord) le 27 janvier 1823. Il entra au Conservatoire de cette ville et travailla sous la direction d'un professeur allemand, du nom de Baumann. N'y aurait-il pas lieu de chercher, dans les premiers principes qui lui furent inculqués par un professeur de race saxonne, les influences qui agirent plus tard sur le compositeur, lui inspirèrent une passion qui ne s'est jamais démentie pour les maîtres d'outre-Rhin et firent de lui un symphoniste remarquable ? N'oublions pas non plus qu'il appartient à cette race du Nord, chez laquelle se

retrouvent les tendances les plus marquées pour la musique sérieuse. Une cité, comme Lille, en serait un témoignage éclatant.

Il arrive bientôt à Paris, la ville aux mirages trompeurs. Tout en se livrant à la composition, il fait sa partie (l'alto) dans les séances de musique de chambre fondées par Armingaud et Léon Jacquard. On remarque déjà en lui un artiste admirablement doué, pénétré d'un sentiment élevé de l'art; l'éducation solide, inculquée dès le bas âge, ne pouvait que développer chez lui les heureuses tendances. Malheureusement c'était l'époque des sentimentales romances de Loïsa Puget, des airs variés de Bériot et d'Osborne sur les opéras en vogue. Que venait faire au milieu de ces fadeurs un musicien déjà imprégné des belles et grandes traditions? Il était bien trop « en avant » pour le public d'alors, qui n'avait pas pour s'instruire, comme aujourd'hui, les merveilleuses auditions des Concerts symphoniques; il ne pouvait être qu'un incompris. Et, cependant, Edouard Lalo n'en était qu'à son début; il était encore loin de la *Rhapsodie norvégienne*, du *Roi d'Ys!* Si ses œuvres purement symphoniques, qui, à cette époque, sont déjà nombreuses, n'eurent pas le succès auquel elles devaient prétendre auprès du public français, elles trouvèrent en revanche un accueil bienveillant en Allemagne; c'est ce qui soutint le compositeur dans sa lutte contre l'indifférence de ses compatriotes.

Il cesse toutefois d'écrire pendant quelques années et se recueille. Il fait même mieux que de se ceindre les reins pour les luttes à venir; il songe à unir sa destinée à une vaillante compagne, une de ses élèves, admirable-

ment douée elle-même, qui sera pour lui un soutien des plus puissants dans sa pénible carrière de compositeur. Il épouse, le 5 juillet 1865, à Paris (mairie du VIII[e] arrondissement), M[lle] Julie-Marie-Victoire Bernier de Maligny. Figure saisissante, sympathique, au profil sévère, avec ses beaux cheveux noirs et ses yeux pleins de flamme! Qui ne l'a entendue, sans émotion et sans attraction, chanter avec cette voix de contralto, un peu masculine, les plus beaux lieder des maîtres d'autrefois et d'aujourd'hui!

Mais, voici venir deux hommes intelligents et courageux, Carvalho et Pasdeloup, qui cherchent à réveiller la torpeur de la foule, le premier en donnant une vigoureuse impulsion au Théâtre Lyrique, le second en fondant les Concerts populaires. Quels beaux souvenirs d'antan! La révélation, au théâtre, des chefs-d'œuvre de l'art dramatique, et l'apparition fulgurante, au Concert, des merveilleuses pages symphoniques des maîtres! L'élan était donné; des concours s'étaient ouverts, en 1867, simultanément dans trois des théâtres de musique. Edouard Lalo songe à prendre part aux concours du Théâtre Lyrique et compose, sur un poème de M. Charles Bauquier, un grand opéra en trois actes, *Fiesque*. Bien que remarquée par le jury, cette œuvre ne fut classée qu'au troisième rang, après *la Coupe et les Lèvres* de M. Canoby (n° 2) et *le Magnifique* de M. Philippot (n° 1). Il faut admirer encore une fois de plus l'utilité des concours, aussi bien en musique que dans les autres branches de l'art; ils n'aboutissent généralement qu'à des résultats désastreux. Qui se souvient, aujourd'hui, du *Magnifique* de M. Philippot? *Fiesque*

n'est pas certes une œuvre qui puisse être comparée au *Roi d'Ys* et le compositeur, malgré les succès récents de ce dernier opéra a renoncé, dit-on, à présenter le premier à la scène (1). Mais il n'en est pas moins vrai qu'elle est empreinte d'un grand souffle et que, par ce motif, elle aurait dû être classée en première ligne.

Les aventures de *Fièsque* sont légendaires : après l'insuccès relatif du concours de 1867, M. Perrin, alors directeur de l'Opéra, fut sollicité par un des membres du jury pour entendre la partition ; il fut frappé, dit-on, de la beauté de la musique, mais il demanda le remaniement du poème. Cette condition fut acceptée par l'auteur ; toutefois, les lenteurs ordinaires se produisirent et Edouard Lalo, lassé d'attendre, retira son œuvre. Plus tard, M. Vachot, directeur du Théâtre de la Monnaie, à Bruxelles, songea à faire représenter *Fiesque*. L'ouvrage était déjà monté (2), lorsqu'à la suite de différends survenus entre la municipalité et la direction de la Monnaie, M. Vachot donna sa démission. En désespoir de cause; le malheureux compositeur fit graver sa partition. Nous nous souvenons avoir assisté à l'audition de deux fragments de *Fiesque* au Concert du jeudi Saint, 10 avril 1873, au Théâtre de l'Odéon. Des deux morceaux exécutés, l'*Invocation à la Patrie* et *la Scène de la Conjuration*, c'est le second qui fit le plus grand effet.

Le mouvement progressiste s'était vigoureusement

(1) Edouard Lalo aurait utilisé une partie de la musique de *Fiesque* dans des œuvres postérieures.

(2) Les principaux rôles avaient été confiés à M[lles] Anna Sternberg et Van Edelsberg, — à MM. Lassalle et Warot.

accentué, depuis la fondation des Concerts populaires. Un public d'élite, instruit par l'audition et l'étude des grandes pages symphoniques des maîtres d'outre-Rhin, des olympiens, était prêt à soutenir les manifestations de l'art les plus audacieuses et les plus individuelles. La place d'Edouard Lalo était tout naturellement indiquée dans ces grandes assises musicales, à côté des compositeurs de l'Ecole française, tels que Berlioz, Reyer, Saint-Saëns, Bizet, Massenet, Léo Delibes, Th. Dubois, Guiraud, Widor, A. Holmès, B. Godard, C. Franck, Vincent d'Indy, Chabrier, etc... Aussi, l'auteur de *Fiesque* reprit-il courage; après avoir fait paraître plusieurs mélodies nouvelles et esquissé un nouvel opéra, *Savonarole*, sur un poème d'Armand Silvestre, il compose, en 1872, un *Divertissement* pour orchestre (*Vivace — Andantino — Final*), qui fut exécuté avec le plus vif succès dans les concerts, notamment au Théâtre du Châtelet, sous la direction d'Edouard Colonne.

En l'année 1873, il publie trois charmantes mélodies (*Fenaison — Souvenir — Esclave)*, puis la sonate pour piano et violoncelle.

Le 18 janvier 1874 Sarasate, le prodigieux violoniste, faisait entendre pour la première fois, au Concert national du Châtelet, le *Concerto* pour violon, que lui avait dédié l'auteur. C'est une page dans laquelle l'orchestre a un rôle très prépondérant et où se dévoilent toutes les qualités d'un artiste déjà maître de lui-même. Le concerto se divise en deux parties, — la première, composée d'un récit et d'un allegro, — la seconde, d'un andantino et d'un final. Dans l'une et l'autre les hardiesses harmoniques, jointes aux effets rythmiques les plus

intéressants, donnent à l'œuvre un caractère très personnel. La romance de l'andantino, avec son accompagnement en sourdines, est d'une grande poésie et le final est enlevé avec un brio tout à fait remarquable. Les parties orchestrales sont si importantes que l'œuvre pourrait avoir pour titre : *Symphonie, avec violon principal.* L'interprète sut faire ressortir avec une haute autorité les beautés de cette page maîtresse ; le succès fut grand et une seconde audition en fut donnée au Châtelet le 25 janvier 1874. La critique, comme nous l'avons déjà indiqué, au sujet des œuvres symphoniques d'Edouard Lalo, pourrait porter sur l'étendue des développements.

Elle s'exercerait encore plus justement à l'égard de *la Symphonie espagnole* (op. 21) pour violon principal et orchestre, dédiée également à Sarasate. L'œuvre se divise en cinq parties qui sont, toutes, assez longuement exposées : Allegro — Scherzando — Intermezzo — Andante — Rondo. L'intérêt s'accroît au fur et à mesure que se déroulent les motifs pleins de séduction, présentés avec beaucoup d'habileté ; l'attention de l'auditeur, toujours tenue en éveil, est ainsi détournée de la fatigue des développements. Souvenirs des cantilènes, des Habaneras aux molles langueurs, aux inflexions caressantes, aux rythmes si pittoresques, qui nous transportent à Séville, à Grenade, à Cadix ! Sur ces chants populaires le compositeur a brodé des traits pleins de vivacité, où l'on reconnaît le savoir du violoniste.

Après les vicissitudes de *Fiesque*, le martyre de *Namouna !* Il est permis d'avoir recours à cette métaphore : car le malheureux compositeur faillit perdre la

vie à la suite des tribulations, des fatigues qu'il dut subir. Jeunes auteurs, qui serez certainement soumis à pareilles épreuves, écoutez de cette odyssée les lamentables phases (1).

M. Vaucorbeil, étant inspecteur des Beaux-Arts, eut l'occasion de lire la partition du *Roi d'Ys*, déclara que c'était une huitième Merveille à ajouter aux sept de l'antiquité et ne craignit pas d'affirmer, dans un rapport au Ministre, que « la France se déshonorerait en ne jouant pas une pareille musique ». Le même Vaucorbeil est appelé à la direction de l'Opéra.... Il songe bien toujours à Lalo, mais plus à la partition du *Roi d'Ys*. Oubliant l'éloge pompeux qu'il avait fait de cette œuvre, il la refuse et propose un ballet, sans s'inquiéter des tendances, du tempérament du musicien.

Obligé d'accepter ou de se voir fermer les portes de l'Opéra, Edouard Lalo se résigne et apporte bientôt un livret dont l'auteur était un poète de talent. On rejette ce livret pour en commander un à deux personnes préférées par le directeur omnipotent, et le malheureux artiste est forcé de s'atteler à un travail des plus ingrats. La direction de l'Opéra le prévenait, entre temps, qu'elle ne lui donnait pas plus de trois mois pour concevoir, exécuter et mettre au point un travail qui aurait nécessité au moins le double de temps pour un artiste soucieux, avant tout, de son art. Il eut beau protester; il fallut céder, c'est-à-dire entreprendre un labeur si considérable et si fatigant qu'un jour, ou plutôt une nuit,

(1) La plupart des renseignements qui suivent ont été empruntés à un article publié dans le numéro du *Figaro* du 5 mai 1888 et portant pour titre : A propos du *Roi d'Ys*.

le travailleur fut secoué violemment par une attaque de paralysie. Ce ne fut qu'à force de soins qu'il put recouvrér la santé, sinon telle qu'elle était avant, mais suffisamment pour reprendre, au bout d'un certain laps de temps, ses occupations.

Namouna, cependant, avait été terminée ; une partie du dernier acte, seule, restait à orchestrer ; on dit que ce fut Ch. Gounod qui, très obligeamment, s'offrit à parachever ce travail.

Mais le martyre n'était pas fini ; il recommençait pour ainsi dire. La partition, qui avait été conçue dans un plan d'ensemble et dont toutes les parties formaient un tout homogène, allait subir les atteintes de *Monsieur le maître de ballet*. On demandait le remplacement d'un mouvement à 2/4 par un rythme à 6/8, celui d'un andante par un allegro, la suppression ou l'adjonction d'un certain nombre de mesures, etc........ Puis commencèrent les répétitions sur la scène ; ce fut un autre genre de supplice........ Il y aurait un volume à écrire sur les tribulations que doit endurer l'infortuné compositeur en pareille occurrence.

Enfin, le lundi 6 mars 1882, à dix heures précises du soir, le rideau se levait sur *Namouna*. Le ban et l'arrière-ban des amateurs qui cherchent, dans les choses de l'art ou de l'esprit, le frivole, l'amusant, le facile, tout ce qui, en un mot, est à la portée de leur modeste intellect et qui ne vont le plus souvent à l'Opéra que pour assister aux ébats chorégraphiques des danseuses, étaient prévenus qu'on avait à faire à un symphoniste, la bête noire ! On ne s'était pas muni de sifflets, comme à la première représentation du *Tannhæuser;* mais on

s'était donné le mot pour accueillir par des marques quelconques de désapprobation, et même par des huées les divers morceaux de l'œuvre. Un compositeur, qui a produit de la bonne musique symphonique, est incapable de composer un opéra ou un ballet, disait-on !... Et cette ineptie se perpétue, malgré tous les exemples du contraire. Un journal du matin des plus répandus n'a-vait pas craint d'écrire : « M. Lalo remplit bien toutes les conditions exigées par les jeunes maîtres de l'*école sévère et ennuyeuse* ».

Une sorte de conspiration avait donc été ourdie pour décider la chute de l'œuvre, avant même qu'elle eût vu le feu de la rampe. Aussi, malgré les applaudissements, les encouragements des véritables musiciens, *Namouna* n'eut qu'un demi-succès et peu de représentations. Cependant, que de jolies pages dans cette partition ! Au premier tableau, les scènes charmantes à l'entrée de *Namouna* et le départ final ; — le prélude entre le prologue et le second tableau ; — la sérénade, au début du deuxième ; — la valse lente (*la Charmeuse*) ; — *la Sieste des esclaves ;* — la ravissante mélodie en *la* mineur, soupirée par les flûtes ? Et, dans toute cette partition, nulle trace de tendances wagnériennes, ni de recherches outrées dans les combinaisons harmoniques. Edouard Lalo s'est contenté d'écrire, pour les scènes d'action, de la musique dramatique, traduisant exactement le sujet qu'il avait à traiter, comme il l'aurait fait pour un opéra, — et, pour les scènes de danse, de la musique gracieuse, limpide comme de l'eau de roche, très personnelle toutefois, et s'adaptant aussi bien que possible aux exercices chorégraphiques.

*
* *

La Rhapsodie norvégienne a été exécutée souvent dans les concerts ; nous nous souvenons du succès qu'elle obtint le 30 octobre 1887, au Concert Lamoureux et nous transcrivons nos impressions notées au vol :

A. — *Andantino et allegretto*. Vive attaque de l'orchestre, en matière d'entrée de ballet, suivie immédiatement d'un point d'orgue. Mélodie langoureuse du hautbois, à laquelle viennent se joindre de larges traits des violons, note bien caractéristique du talent de Lalo, des tenues sur le *sol* aigu et des sons harmoniques.

Le deuxième motif est une sorte de berceuse confiée à la clarinette, sur laquelle planent un léger bruissement de tambour de basque et les pizzicati des violons mêlés aux harpes.

Puis se dessine un beau chant en majeur, interprété d'abord par les violoncelles et repris par les autres instruments à archet.

B. — *Presto*. Très heureux le début avec le thème des trompettes, coupé par de larges et formidables accords de l'orchestre. — La tarentelle qui suit est pleine d'entrain et de vivacité ; le tout est crânement enlevé et d'un effet des plus entraînants, y compris le motif sur la quatrième corde des violons soutenus par les autres instruments à archet.

En résumé, cette *Rhapsodie* est plutôt une série de motifs exotiques présentés avec toutes les ressources de l'orchestration moderne, qu'une suite d'orchestre développée dans le genre classique. C'est un genre bien français, au meilleur sens du mot, dans lequel se

reflètent les préférences de l'auteur pour son instrument favori, le violon !

Œuvre colorée, très vivante !

*
* *

La *Légende de la ville d'Is* a tenté plusieurs littérateurs. MM. Ernest Renan, dans la préface de ses *Souvenirs de jeunesse ;* de La Villemarqué, dans ses *Chants populaires de la Bretagne ;* Emile Souvestre, dans son livre *En Bretagne* et dans ses *Merveilles de la Nuit de Noël ;* — et, plus récemment, Edouard Schuré, dans *les Légendes et Paysages historiques de France*, ont, tour à tour, traité le sujet plus ou moins longuement.

M. de La Villemarqué s'est évertué surtout à nous révéler la tradition populaire (1) :

« Il existait en Armorique, aux premiers siècles de l'ère chrétienne, une ville, aujourd'hui détruite, à laquelle l'anonyme de Ravennes donne le nom de Kéris ou de ville d'Is. A la même époque, c'est-à-dire vers l'an 440, régnait dans le même pays un prince appelé Gradlon..... Gradlon eut de pieux rapports avec un saint personnage nommé Gwénolé, fondateur et abbé du premier monastère élevé en Armorique (2). Voilà tout ce que l'histoire authentique et contemporaine nous apprend de cette ville, de ce prince et de ce moine ; mais la tradition populaire, toujours plus riche que l'histoire, nous fournit d'autres renseignements. Selon elle, la ville d'Is, capi-

(1) *Chants populaires de la Bretagne*, par M. de La Villemarqué. Tome I, p. 63.

(2) Saint-Gwénolé, abbé de Landévénëk.

tale du roi Gradlon, était défendue contre les inondations de la mer par un puits, ou bassin immense, destiné à recevoir les eaux de l'Océan dans les grandes marées, comme autrefois le lac Mœris pour celles du Nil. Ce puits avait une porte secrète, dont le roi seul avait la clef et qu'il ouvrait ou fermait lui-même, quand cela était nécessaire. Or, une nuit, pendant qu'il dormait, la princesse Dahut, sa fille, voulant couronner dignement les folies du banquet donné à un amant, lui déroba la clef du puits, courut ouvrir la porte et submergea la ville. Saint Gwénolé l'avait prédit ».

Dans le pays de Cornouailles, on chante encore en dialecte une complainte sur la ville d'Is :

« As-tu entendu, as-tu entendu ce qu'a dit l'homme de Dieu (Saint Gwénolé) au roi Gradlon, qui est à Is ».

« Ne vous livrez point à l'amour ; ne vous livrez point aux folles joies. Après le plaisir, la douleur ! ».

..... « Le roi Gradlon parlait ainsi :

« Joyeux convives, il me convient d'aller dormir un peu...

« — Vous irez dormir demain matin ; demeurez avec nous ce soir ; néanmoins qu'il soit fait comme il vous convient ».

« — Sur cela, l'amoureux contait doucement, tout doucement ces mots à l'oreille de la fille du roi :

« — Douce Dahut, et la clef ?

« — La clef sera enlevée ; le puits sera ouvert : qu'il soit fait selon vos désirs !.... »

M. Edouard Schuré a dramatisé la légende et en a fait une des pages les plus saisissantes de ses *Légendes* sur la Bretagne. L'étude est trop considérable pour que nous puissions la reproduire ici ; nous transcrivons le passage dans lequel il caractérise *la submersion de la ville d'Is :*

« La légende de la ville d'Is est l'écho de l'Armorique païenne du quatrième et du cinquième siècle. On y sent passer, comme un ouragan, la terreur des vieux cultes païens et celle de la passion des sens déchaînée dans la femme. A ces deux terreurs s'en mêle une troisième, c'est celle de l'Océan qui joue dans ce drame le rôle de Némésis et du Destin. Le Paganisme, la Femme, et l'Océan, ces trois désirs et ces trois peurs de l'homme se combinent dans cette singulière tradition et finissent en une tempête d'épouvante ».

L'auteur du livret du *Roi d'Ys*, M. Edouard Blau, n'a emprunté à la légende que ses traits principaux ; il y a apporté de nombreuses modifications et l'a ornementée d'incidents que réclamait le drame musical. De la ville d'*Is* il a fait celle d'*Ys* ; la princesse Dahut est devenue la belle et farouche Margared. Sa sœur Rozenn partage l'amour de Margared pour Mylio ; mais le jeune chef breton a donné son cœur à Rozenn. Margared, destinée par son père au prince Karnac, repousse cette alliance. Ce refus exaspère Karnac qui, résolu à tirer vengeance de l'affront qui lui a été fait, déclare la guerre au roi d'Ys.

Au second acte, Margared exhale sa douleur ; elle est exaspérée de voir Mylio lui préférer Rozenn et jure de tout faire pour le conquérir. Au loin résonnent les trompettes : le roi d'Ys vient de confier le commandement de ses troupes à Mylio et lui promet la main de sa fille Rozenn, s'il revient vainqueur. Le jeune guerrier partira, après avoir placé son épée sous le patronage de saint Corentin, le protecteur de la Bretagne. Margared, qui a assisté, cachée, à l'entretien de son père, de Mylio

et de Rozenn, se présente tout à coup aux yeux de sa sœur, lui révèle sa passion pour Mylio et déclare qu'elle aimerait mieux voir ce dernier périr au combat que lui échapper. Rozenn cherche à la calmer ; elle lui révèle que leur amour a été involontaire, qu'il est venu comme viennent les fleurs sous la rosée, sans qu'on puisse découvrir qui les sème. Ce récit ne fait qu'exaspérer Margared qui maudit les deux amants ; et, lorsque Rozenn affirme que saint Corentin les défendra, elle renouvelle sa malédiction et ses menaces.

Changement de tableau. — A l'horizon d'une plaine immense, à laquelle ses pierres levées, semblables à celles de Carnac, donnent un aspect saisissant et original, apparaît la silhouette de la ville d'Ys ; à droite, au premier plan, s'élève une antique chapelle. Mylio est revenu victorieux ; ses soldats l'entourent et l'acclament. Mais le jeune chef breton déclare que toute la gloire de l'entreprise revient à saint Corentin. Bientôt Mylio, les soldats et la foule se retirent et Karnac, abattu, les vêtements en désordre, s'avance lentement. Il déplore d'avoir survécu à la défaite et, lorsqu'il appelle l'enfer à son secours : « L'enfer t'écoute » lui répond une voix, qui n'est autre que celle de Margared. Maudissant la cité trois fois infâme, elle jure sa perte et révèle à Karnac qu'il suffira d'ouvrir l'écluse qui la défend contre l'Océan pour la perdre et l'anéantir. Elle entraîne son complice ; mais, en passant devant la statue de saint Corentin, elle s'écrie avec ironie : « Et toi qui dors en ce lieu vénéré — Allons fais un miracle ! pour défendre ton peuple. Il est temps, lève-toi ! » Aussitôt le ciel s'obscurcit, la nuit envahit le paysage, la statue s'anime.

Margared pousse un cri strident. Une vive lumière éclaire le tombeau et saint Corentin apparaît immobile.

Cette scène évoque le souvenir de celle si émouvante du commandeur dans le *Don Juan* de Mozart.

La voix du saint, à laquelle viennent s'adjoindre les voix célestes, se fait entendre pour adjurer les coupables de se repentir. Margared tombe à genoux, pendant que Karnac recule avec un mouvement d'effroi, mais en cherchant à braver l'apparition.

Le troisième acte nous transporte dans une galerie du palais d'Ys. A droite se trouvent l'entrée de la chapelle et, à gauche, la porte de l'appartement de Rozenn. Des théories de jeunes filles, amies de Rozenn, repoussent les jeunes seigneurs, compagnons de Mylio, qui, suivant un antique usage de l'Armorique, viennent chercher l'épousée. Scène pleine de gaieté et de mouvement, pendant laquelle les deux groupes échangent des propos plaisants jusqu'à l'entrée de Mylio qui, pour fléchir les gardiennes jalouses du trésor, conte ses peines et son émoi :

« Vainement, ma bien aimée,
On croit me désespérer ;
Près de ta porte fermée
Je veux encore demeurer ».

Rozenn paraît en toilette de mariée et, pendant que l'orgue se fait entendre, que la foule donne le salut aux futurs époux, la jeune fiancée exprime le bonheur qu'elle aura à suivre à l'autel son seigneur et maître.

Au moment où le cortège, après s'être formé, entre dans la chapelle, aux sons des cloches et de l'orgue, et où les chœurs entonnent le *Te Deum laudamus*, Karnac

et Margared entrent en scène, le premier inquiet et agité, la seconde perdue dans une contemplation douloureuse en face de la chapelle. « O Mylio » s'écrie-t-elle. — Karnac l'arrache à ses tristes et amères pensées en l'interpellant brutalement. Il lui rappelle sa promesse, l'invite à lui montrer le chemin qui conduit aux écluses. Margared résiste d'abord et paraît se repentir ; mais, lorsque son complice lui fait voir son amant (Mylio) entre les bras d'une autre femme, sa tête s'égare ; elle jure leur perte et s'esquive rapidement avec Karnac.

Le cortège nuptial sort de la chapelle ; la foule souhaite la bienvenue aux jeunes époux, qui expriment leur félicité suprême dans l'éternel et toujours nouveau duo d'amour passionné, l'*Alleluia* des deux amants de Véronne.

Le roi survient, il s'avance lentement et en proie à la tristesse. Mylio s'éloigne et Rozenn cherche à consoler son père du départ de sa sœur Margared. « Margared reviendra, j'ai tant prié pour elle ». Elle revient en effet ; elle se jette dans les bras de sa sœur ; mais, au même instant, de sourdes rumeurs se font entendre ; les cris vont grandissant... Mylio s'avance subitement, annonçant que des mains criminelles ont ouvert les écluses et qu'il vient de tuer Karnac, le coupable. Le tableau s'achève au milieu de l'effroi et du tumulte du peuple cherchant à fuir l'invasion des flots.

Au deuxième et dernier tableau, la foule est réfugiée sur le plateau d'une colline. Le ciel est sombre ; au loin la mer est houleuse et menaçante. Sur des rochers, à gauche, se tiennent des hommes observant le progrès des eaux, dont le mugissement se fait de plus en plus

entendre. Superbe et saisissant décor où va se jouer l'épilogue du drame. Les hommes et les femmes terrifiés se réfugient sur les points élevés de la côte et prient la puissance divine de les épargner. L'eau monte toujours ; le roi, Mylio et Rozenn se joignent à la foule agenouillée pour implorer la clémence de Dieu, lorsqu'apparaît Margared qui fait l'aveu de son crime :

« Allant où le maître l'envoie,
Toujours l'Océan montera ;
Quand il aura reçu sa proie,
Soudain le flot s'apaisera ! ».

Menacée par le peuple, Margared s'élance à travers les groupes, et monte sur le rocher le plus élevé d'où elle se jette dans la mer en s'écriant :

« Seigneur ! sauve un peuple innocent !
Pardonne à l'âme criminelle ! ».

Mylio et Rozenn qui s'étaient précipités pour essayer de retenir Margared sont subitement arrêtés par l'apparition de saint Corentin, qui se dresse devant eux, enveloppé d'un rayon lumineux, et les arrête d'un geste impérieux.

Le ciel s'illumine instantanément ; une blanche clarté s'étend sur les vagues calmées et la foule se relève, proclamant sa reconnaissance envers le Tout-Puissant.

Tel est le scénario du poème que M. Ed. Blau a brodé sur la vieille légende, ainsi sensiblement modifiée. Il est intéressant, bien agencé, ce poème, et contient toutes les situations voulues pour aider très heureusement le compositeur.

La partition d'Edouard Lalo est une œuvre distinguée, ayant un caractère très personnel, mais s'éloignant absolument de l'école dite wagnérienne.

L'auteur s'est servi habilement des motifs populaires de l'Armorique, comme il l'avait fait précédemment pour d'autres œuvres symphoniques telles que la *Symphonie espagnole, la Rhapsodie norvégienne;* et c'est un maître en l'art de tirer parti des chansons du peuple. Mais il a su pratiquer le *jus utendi et non abutendi*. Il a évité aussi, et cela très justement, d'employer l'inévitable biniou, qui peut avoir sa raison d'être et produire l'effet voulu dans *les Pardons bretons*, sous les hautes futaies de la forêt de Carnoët, sur les rives de l'Ellé, mais qui, au théâtre, aurait été un écueil dangereux. Peut-être a-t-il un peu abusé du tambour ?... Mais ne le chicanons pas pour si peu.

L'œuvre, bien que ne datant pas d'aujourd'hui, a été remaniée complètement et terminée en 1887, si nous en croyons Edouard Lalo lui-même, qui écrivait à son illustre confrère E. Reyer la lettre suivante, à l'époque de la première représentation du *Roi d'Ys* à l'Opéra-Comique, le 7 mai 1888 :

« A l'âge de quarante ans, je n'avais pas encore pensé au théâtre ; c'est vers quarante-deux ans que j'ai commencé *Fiesque*, mon premier ouvrage lyrique, que j'ai terminé pour le fameux concours du Théâtre Lyrique, — concours dont M. Charles Beauquier, l'auteur du poème de *Fiesque*, demanda l'annulation, — où je fus classé troisième. *Le Magnifique* eut le n° 1 et *la Coupe et les Lèvres* le n° 2. Ce ne fut que bien longtemps après que

je songeai au *Roi d'Ys ;* mais je n'en traçai que les lignes principales. Découragé par l'échec de *Fiesque*, je me livrai entièrement à la musique instrumentale et c'est par les concerts symphoniques que je me suis fait connaître. Enfin, *il y a environ deux ans*, la fièvre théâtrale me reprit ; je refis complètement le plan du *Roi d'Ys* et c'est l'*an dernier* que l'ouvrage fut terminé (1). Voilà comme on écrit l'histoire...... »

L'ouverture du *Roi d'Ys* accuse une certaine analogie avec les pages qu'a écrites Weber pour servir d'introductions à ses beaux drames. Elle est une sorte de préface, dans laquelle sont présentés par anticipation et comme par reflet les thèmes principaux de l'œuvre. C'est à ce point de vue, peut-être unique, que l'assimilation pourrait être tentée ; car, en ce qui concerne la trame musicale et le coloris, les points de ressemblance avec le faire de Weber, qui sont si manifestes dans les œuvres de Richard Wagner, sont peu visibles dans l'ouvrage d'Edouard Lalo.

Dans l'*Andante sostenuto* se détache l'idée-mère de la phrase mélancolique chantée par Mylio, au premier acte, lorsqu'il surprend Rozenn appelant de tous ses vœux le retour de son amant. L'*allegro* qui suit est une marche guerrière très mouvementée, à laquelle se mêle un thème passionné que nous trouverons développé, au commencement du deuxième acte, dans l'air que chante Margared pour peindre son amour pour Mylio. A cette page véhémente succède un motif à 6/4 ; deux violoncelles, soutenus pianissimo par l'orchestre, annoncent

(1) En 1887.

le duo du premier acte, dans lequel Rozenn, interrogeant anxieusement sa sœur, l'engage à lui révéler sa peine. La phrase est émouvante, rendue haletante par l'accompagnement orchestral et contraste avec la péroraison très brillante, un peu trop bruyante peut-être.

La scène populaire qui ouvre le premier acte et dans laquelle la foule espère en des jours meilleurs par suite de l'union projetée entre Margared et le prince Karnac est pleine de mouvement : les chœurs sont fort bien rythmés et empruntent une couleur particulière aux motifs bretons qui les ont inspirés. Dès l'entrée en scène de Rozenn et de Margared, l'opposition très tranchée qui s'accusera encore davantage dans la suite de l'œuvre se perçoit entre le caractère doux et aimant de Rozenn et celui plein de violence de Margared. Quelle phrase tendre et ravissante que celle où Rozenn, prenant la main de sa sœur, lui dit :

> « En silence pourquoi souffrir ?
> Dans mon cœur épanche ta peine.. ! »

Elle est le développement du motif à 6/4 de l'ouverture, que nous avons déjà signalé. Ne trouverions-nous pas une certaine similitude avec telle page de l'œuvre de Schumann dans le cours de cette ravissante mélodie que chante Rozenn, lorsqu'elle appelle de tous ses vœux le retour de Mylio, notamment sur ces vers :

> « O mer profonde et sereine
> Pourrais-tu sourire encor... »

Cette similitude ne s'accuse-t-elle pas également dans

le motif de Mylio, s'enlevant sur un léger tremolo de l'orchestre, lorsqu'il surprend doucement sa fiancée :

« Si le ciel est plein de flammes,
O Rozenn, c'est qu'il sait bien
Qu'à l'heure où tu me réclames
Mon cœur tremble près du tien ».

Puis, au point de vue dramatique, nous aurions à signaler dans ce premier acte le récit plein de noblesse du roi :

« Aux jours futurs, j'ai dû songer ».

le bel ensemble final, dans lequel se confondent tour à tour les phrases haletantes de Margared lorsqu'elle apprend le retour de Mylio et qu'elle refuse d'épouser le prince Karnac, la stupéfaction de la foule, la colère de Karnac jurant de se venger et jetant son gant, relevé aussitôt par Mylio qui apparaît avec ses soldats, enfin le chœur vigoureux saluant Mylio de ses acclamations.

Le court prélude par lequel débute le deuxième acte est la répétition de la première partie de l'ouverture ; c'est un des *leitmotiv* (1), que l'auteur a affectionnés, puisqu'il n'est que la reproduction de la phrase qu'il fait chanter à Mylio, lorsqu'il surprend Rozenn, au premier acte. Après des appels de trompettes au loin, faisant prévoir la lutte entre Karnac et Mylio, Margared, qui assiste d'une des fenêtres du palais, au rassemblement des troupes, exprime son amour pour Mylio et aussi sa haine de ne point voir ses sentiments

(1) Employons le mot, puisqu'il est d'usage de l'adopter maintenant, même pour analyser des œuvres qui n'ont aucun point d'attache ou de ressemblance avec l'esprit et les procédés de Richard Wagner.

partagés dans un air, auquel l'accompagnement syncopé et haletant de l'orchestre donne encore plus de véhémence et de passion ; c'est la partie dominante de cette mélodie qui figure par anticipation dans l'allegro de l'ouverture. Citons encore l'air belliqueux chanté par Mylio, avec sa belle progression ascendante, que nous retrouverons dans le chœur célébrant la victoire du jeune chef breton, au début du deuxième tableau, puis le duo si remarquable des deux sœurs où, à côté des phrases charmantes de Rozenn, s'exhale, comme antithèse, la fureur jalouse de Margared. La scène émouvante de l'apparition de saint Corentin, avec un ingénieux emploi du *Dies iræ* et l'intervention des voix célestes, clot magistralement ce deuxième acte.

Quel contraste entre la conclusion si dramatique du deuxième acte et le tableau des fiançailles d'une exquise fraîcheur, qui ouvre le premier tableau du troisième et dernier acte ! Tout un souvenir de jolis motifs populaires de l'Armorique se laisse entrevoir dans cette entrée d'orchestre, sorte de danse à 2/4, dans les chœurs des jeunes filles et des jeunes garçons, relevés par un vif accompagnement en *staccati*. Puis apparaît Mylio qui chante, sur le même rythme que celui des chœurs, le délicieux *lied* :

« Vainement, ma bien aimée,
On croit me désespérer... ».

que vient entrecouper d'une manière si caressante et dans un mouvement à 3/4 les réponses des jeunes filles :

« Vainement, près de sa porte, il veut encore demeurer ».

La gracieuse mélodie que dit Rozenn, au moment où elle se présente en toilette de mariée, pourrait être assimilée à tel *lied* de Schubert. En résumé, ce tableau des fiançailles, par sa grâce, sa clarté, sa fraîcheur printanière puisée aux sources de la chanson populaire, son ensemble très homogène, mérite une mention toute spéciale.

Lorsque nous aurons signalé la saisissante antithèse entre les imprécations de Karnac et de Margared, — et les chants religieux avec le *Te Deum laudamus* qui se font entendre dans la chapelle, — puis le ravissant duo entre Rozenn et Mylio à la sortie du sanctuaire, nous arrivons au dramatique tableau final, l'envahissement de la ville d'Ys par les flots de la mer, la fuite éperdue de la foule sur les rochers, la mort de Margared et le chœur d'actions de grâce. Sans avoir songé à se rapprocher des émouvantes pages de l'ouverture du *Vaisseau-Fantôme*, Edouard Lalo a su donner à toute cette scène un caractère qui ne manque pas de grandeur.

Et comme le flot grandissant, le succès du compositeur n'a fait que s'accroître. Formons un vœu, c'est que les fleurs qui ont été répandues à profusion sur l'œuvre restent éternellement fraîches !

***

Depuis l'exécution du *Roi d'Ys* à l'Opéra-Comique, Edouard Lalo a fait entendre aux Concerts du Châtelet un beau concerto pour piano et orchestre, qui fut habilement interprété par M. Diemer ; puis il a composé la musique de *Néron*, dont la première représentation a eu lieu à l'Hippodrome le 28 mars 1891.

La mise en action de cette grande pantomime a été la seconde phase de la tentative nouvelle qu'avait faite, l'année précédente, l'administration de ce vaste cirque populaire, en montant *Jeanne d'Arc*, avec la musique de Ch. Widor. Ce retour à un genre qui était en si grand honneur chez les Grecs et les Romains et qu'on ne retrouve plus guère en usage que dans certaines contrées perdues, notamment dans la Bavière, à Ober-Ammergau, pour la représentation du *Mystère de la Passion*, n'est certes pas sans offrir de nombreuses satisfactions au point de vue de l'art. Une vaste pantomime musicale, restituant, grandement et simplement tout à la fois, les hauts faits de l'histoire ou de la légende, peut frapper plus puissamment l'imagination d'un peuple que tel drame compliqué en vers ou en prose se dénouant sur une scène moins importante. Superbes défilés d'hommes d'armes et de cavaliers, revêtus de costumes du temps reconstitués aussi fidèlement que possible, étincellement des armures, théorie de jeunes filles aux costumes éclatants de blancheur, groupement pittoresque de ballerines aux vêtements flamboyants sous les feux électriques, tournoiement vertigineux des chars, jeu expressif des acteurs principaux s'identifiant dans les personnages représentés, fourmillement de masses énormes au milieu d'une enceinte de proportion colossale, — imaginez-vous ce tableau grandiose, relevé par la sublimité des effluves musicales rendues par un orchestre et des chœurs nombreux. Un des grands avantages que nous y trouverions encore, nous, les adorateurs de la divine muse Euterpe, c'est que la musique y exerce un rôle prépondérant et qu'elle a toute sa liberté

d'action et d'expression, puisqu'elle traduit les sentiments des personnages muets du drame, sans être troublée ou annihilée par la déclamation. Nous serions donc disposé à applaudir à l'opinion émise par Paul de Saint-Victor : « Les pantomimes héroïques sont dignes d'admiration. Non seulement, parce qu'elles nous reportent dans les âges passés et qu'elles évoquent devant nous le souvenir de glorieuses civilisations disparues, mais aussi et surtout, parce qu'on n'y parle pas et que l'homme assistant à ces simples spectacles, se rapproche ainsi de l'Idéal ».

Nous aurions, toutefois, une sérieuse objection à formuler : le cadre voulu pour faire ressortir ces vastes et grandioses tableaux, leur donner une apparence de réalité, devrait être tout autre que celui dans lequel ont été présentés *Jeanne d'Arc* et *Néron*. En matière théâtrale, il est nécessaire que les faits comme les objets qui les encadrent produisent l'illusion la plus complète. Cette illusion est-elle possible dans un vaste hippodrome où le public assiste forcément à la *cuisine* de l'œuvre, c'est-à-dire à la plantation des décors et où ces décors, eu égard à leur situation très rapprochée du spectateur et à leur manque de perspective, ne peuvent que paraître ridicules et enfantins ? Dans *Néron*, pour ne citer qu'un exemple, ces quelques feux de bengale allumés dans des maisons ou plutôt des kiosques en carton-pâte, auxquels le rapprochement enlève toute vraisemblance et ces torches brandies par des esclaves traînés rapidement dans des chars, nous permettent-ils de reconstituer en pensée l'incendie immense de Rome, allumé par les ordres de cet *Imperator*, qui assiste de la tour de son

palais au déploiement des flammes sinistres s'élevant au dessus des maisons incendiées, à l'effondrement des toits, souriant à ce spectacle qu'il considère comme une suprême jouissance et qu'il élève à la hauteur de l'art, puisqu'au moment de sa mort, ce seul cri s'échappera de ses lèvres : « *Qualis artifex pereo!* »

Ajoutons qu'en raison même de la disposition de l'hippodrome en forme de cirque, une partie des spectateurs n'aperçoit les acteurs que de dos.

Nous imaginerions, pour mettre en action ces grandes pantomimes musicales, un théâtre en hémicycle, conçu à peu près dans la forme de celui de Bayreuth, mais dans des proportions plus considérables et dans des conditions plus artistiques au point de vue de la décoration, avec une vaste scène sur laquelle pourraient se mouvoir des masses imposantes, — un orchestre invisible — une suite de gradins s'étageant de bas en haut et recouverts de fauteuils confortablement installés, un peu isolés les uns des autres, — la lumière absente de la salle, mais très intense sur la scène, — des vomitoires nombreux correspondant aux diverses séries des gradins. « Les décors apparaîtront au spectateur, comme dans un rêve. La musique sortira du golfe mystique, comme les voix d'esprits célestes » (1).

On conçoit quelle merveilleuse illusion produirait un drame musical, une pantomime, ou telle autre pièce exécutée dans des conditions semblables ; et nous n'avons tracé que les grandes lignes.

Ces réserves faites, parlons brièvement de la musique

(1) Richard Wagner.

composée par Edouard Lalo pour la pantomime de *Néron*. Nous aurions désiré n'avoir que des éloges à lui décerner ; malheureusement l'ouvrage n'a pas répondu à notre attente. Le compositeur nous a-t-il donné un décor musical en rapport avec les scènes romaines qu'il avait à traduire ? Son orchestre et ses chœurs expriment-ils aussi bien l'âme des personnages que le milieu ambiant dans lequel ils se meuvent ? Etablissent-ils un contraste frappant entre le paganisme et le christianisme ? Les fêtes orgiaques sont-elles animées d'une vie réelle et les acteurs sont-ils entourés du plein air voulu ? Nous ne le pensons pas. Certes, l'habileté de main se révèle toujours ; l'orchestration est intéressante ; plusieurs chœurs ont de la puissance : mais la musique est un peu quelconque et ne révèle aucune originalité bien saillante. On a dit que Lalo avait utilisé divers fragments d'œuvres précédentes ; c'est possible. Quel est le compositeur qui, au moins une fois dans sa vie, n'a pas usé du même procédé, témoin Rameau se servant de la musique inutilisée de *Samson* pour l'employer dans les *Incas ?* Nous nous en soucierions donc peu ou prou, si ces fragments s'adaptaient au caractère de l'œuvre.

L'infériorité de la musique de *Néron* doit provenir d'un fait certainement vrai pour la plupart des compositeurs ou créateurs : leur tempérament s'accommode difficilement d'une production hâtive et sur commande.

⁂

Une vie laborieuse, une poursuite acharnée et sans défaillance du Beau, une fidélité constante aux grands

maîtres, tel est l'ensemble des qualités maîtresses qui distinguent Edouard Lalo et que devront posséder les artistes qui s'engagent dans la carrière musicale, pour atteindre un but élevé.

La recherche de l'harmonie qu'il n'a cessé de pratiquer et le soin jaloux qu'il a eu de présenter ses conceptions, relevées par une orchestration savante et vigoureuse, n'ont rien enlevé à leur charme, à leur grâce naïve. Ainsi enchassé, le bijou a brillé d'un plus vif éclat.

On ne rencontre pas dans ses œuvres ce déplorable laisser-aller, cette banalité dont ont abusé *plusieurs* compositeurs de l'ancienne école française qui, malgré tout ce qui peut être mis à leur actif, malgré les plus ou moins habiles arguments de leurs savants défenseurs, n'en ont pas moins laissé un bagage très modeste, dont la durée n'aura été que celle d'une époque.

N'a-t-on point proclamé, du haut d'une tribune illustre, à l'occasion de l'éloge d'un de ces représentants de notre École, que nous devions nous cantonner dans les compositions de demi-caractère, dans cette création d'opéras-comiques, qui ont été l'apanage des maîtres à la muse facile et légère.

Est-ce là vraiment le conseil à donner aux jeunes, aux nouveaux venus dans la carrière ! L'art doit-il rester stationnaire ? Rappelons-nous ce qu'écrivait un de nos grands philosophes à propos de la peinture :

« L'art traduit la vie ; le talent et le goût du peintre changent en même temps et dans le même sens que les mœurs et les sentiments du public. De même que chaque révolution géologique profonde apporte avec elle sa faune et sa flore, de même chaque transformation de la

société et de l'esprit apporte avec elle ses figures idéales. A cet égard, nos musées sont semblables à des muséums et les créatures imaginaires, comme les formes vivantes, sont à la fois les produits et les indices de leur milieu » (1).

Ce qui est vrai pour la peinture l'est également pour tous les autres arts.

Les exemples heureux que nous avons déjà sous les yeux, cette union de la muse française avec la muse allemande, ne prouvent-ils pas que notre tempérament peut enfanter des œuvres plus sérieuses que *le Père Gaillard*, *un Premier jour de Bonheur*, *la Fanchonnette*, etc. Répondez illustres morts et illustres vivants à ceux qui nous dénient la faculté de créer des œuvres puissantes, en rappelant à tous l'écho des pages sublimes ou simplement belles, qu'elles se nomment : *la Damnation de Faust*, *Roméo et Juliette*, *les Troyens*, *Sigurd*, *Salammbô*, *Mireille*, *Faust*, *Carmen*, *l'Arlésienne*, *Samson et Dalila*, *le Roi d'Ys*, *Marie Magdeleine*..... Dites et proclamez bien haut que notre muse pourra avoir de longs jours de tâtonnement, de silence, mais qu'elle sortira victorieuse des efforts qu'elle a faits pour se rapprocher de sa toute-puissante sœur.

On vous a parlé avec enthousiasme, jeunes athlètes qui vous préparez à la lutte, de la simple et bonne musique, de celle qui n'exige ni travail ni peine; on vous a conseillé de dépouiller l'homme de science, du métier. Souvenez-vous des sages conseils de Robert Schumann :

« Ne vous rebutez pas en entendant prononcer les mots théorie, harmonie, contrepoint ; allez sans crainte

(1) H. Taine, *Philosophie de l'Art*. Tome II, page 1.

au devant de la science et vous serez étonnés de la trouver elle-même accessible et souriante ».

.... « Avec des douceurs, des gâteaux et des bonbons, on n'élève pas les enfants pour en faire des hommes robustes. L'aliment de l'esprit, comme celui du corps, doit être substantiel et fortifiant. Les maîtres nous ont fourni en abondance tout ce qui nous est nécessaire ».

Nul ne nie le mérite de certaines œuvres de l'Ecole française antérieure ; elles ont eu leur temps. Sans renier le passé, lorsqu'il est grand, n'est-il pas permis d'aimer le présent et d'envisager l'avenir? La forme et l'essence même de l'opéra-comique n'existent plus ; la chaîne des traditions s'est brisée. La transformation s'est opérée insensiblement pour l'opéra-comique, comme elle est en train de se faire pour l'opéra qui aspire à devenir drame lyrique. C'est la voie dans laquelle devra s'engager hardiment la jeunesse française, si, répudiant les modes absolument usés, et se repliant jusqu'au fond d'elle-même pour s'élever dans les hautes sphères de l'Art, elle est animée du louable désir d'adopter cette devise : *Excelsior!* (1).



(1) Voir à la page suivante le Catalogue des œuvres d'Edouard Lalo.

CATALOGUE DES ŒUVRES D'ÉDOUARD LALO (1)

A. — MUSIQUE INSTRUMENTALE

1 —	Deux Impromptus (*Espérance*, *Insouciance*), pour violon avec accompagnement de piano (op. 4), Paris.. . .	Lemoine.
2 —	Pastorale et Scherzetto pour violon, avec accompagnement de piano, Paris.	Richault.
3 —	*Arlequin*, esquisse caractéristique pour violon ou violoncelle, avec accompagnement de piano, Paris.	Gérard.
4 —	Grand duo concertant, pour piano et violon (op. 12), Paris	Benacci-Peschier.
5 —	Sonate pour piano et violon (?), Paris.	Ledentu.
6 —	Chanson villageoise et Sérénade, pour piano et violon ou violoncelle (op. 14), Paris.	Maho.
7 —	Allegro pour piano et violoncelle (op. 16), Paris.	Maho.
8 —	*Soirées parisiennes*, trois morceaux caractéristiques pour piano et violon (op. 18), Paris.	Lemoine.
9 —	Quatuor en *mi* bémol majeur, pour deux violons, alto et violoncelle (op. 19), Paris	Maho.
10 —	Concerto pour violon, avec accompagnement d'orchestre (op. 20), Paris .	Durand et Schœneverk.
11 —	*Symphonie espagnole* pour violon principal et orchestre (op. 21), Paris. . .	Durand et Schœneverk.

(1) En l'absence d'indications précises sur les œuvres d'Edouard Lalo, nous avons dû puiser à des sources différentes les renseignements qui nous ont permis de dresser le catalogue ci-dessus; nous n'en garantissons pas la parfaite exactitude. Mais nous avons fait de notre mieux.

12 — Premier trio pour piano, violon et violoncelle, Paris . . . . Richault.
13 — Deuxième trio en *si* mineur pour piano, violon et violoncelle, Paris . . . . . . Maho.
14 — Troisième trio pour piano, violon et violoncelle (op. 26), Paris. . . . . . .
15 — *Guitare* pour violon et piano(op.28), Paris Maho.
16 — Quatuor pour deux violons, alto et violoncelle (op. 45). . . . .
17 — *Divertissement pour orchestre,* réduit pour piano par J. Massenet (1872), Paris. . . . . Hartmann.
18 — Sonate pour violon et violoncelle (1873) Hartmann.
19 — *Rhapsodie norvégienne*, écrite spécialement pour les Concerts de l'Association artistique du Châtelet et exécutée au concert du 26 octobre 1879, Berlin (1) Bot et Bock.
20 — Allegro appasionato pour orchestre, exécuté les 3 et 10 avril 1881, aux Concerts du Conservatoire . . . . . .
21 — Scherzo pour orchestre (1884) . . . . .
22 — Symphonie en *sol* mineur (1889), Paris Hartmann.
23 — Concerto pour piano et orchestre (1890), Paris. . . . . Hartmann.
24 — Concerto en *ré* pour violoncelle et orchestre, Berlin. . . . . Bot et Bock.
25 — Romance-Sérénade pour violon, Berlin Bot et Bock.

B. — OPÉRAS — BALLETS.

1 — *Fiesque*, grand opéra en trois actes (Partition piano et chant), Paris . . . Hartmann.
2 — *Namouna*, ballet en deux actes et trois tableaux (1882), Paris . . . . Hamelle.
3 — *Le Roi d'Ys*, opéra en trois actes et cinq tableaux, sur un poème d'Edouard Blau (1888), Paris. . . . . Hartmann.

(1) La première audition de la *Rhapsodie norvégienne* aurait eu lieu à un concert donné par la Société Nationale de musique.

4 — *Néron*, pantomime en trois tableaux (1891), Paris . . . .

C. — MUSIQUE VOCALE

1 — *L'Ombre de Dieu*, mélodie, paroles de M. A. Lehugeur, avec une lithographie de Victor Coindre, dédiée à M. Barroilhet (février 1848), Paris. . GIROD.

2 — *Adieu au Désert*, paroles de A. Flobert, avec une lithographie de Victor Coindre, dédiée à M. Barroilhet (février 1848), Paris . . . . GIROD.

3 — Six Romances populaires de P.-J. de Béranger :

1° *La pauvre femme*, 2° *Beaucoup d'amour*, 3° *Le Suicide*, 4° *Si j'étais petit oiseau*, 5° *Les petits coups*, 6° *Le Vieux vagabond.*

4 — *Le Novice*, scène pour baryton, paroles de Hippolyte Stupuy (septembre 1849), Paris . . . .

5 — Six mélodies, sur des poésies de Victor Hugo (op. 17). . . . . MAHO.

6 — Trois mélodies, d'après A. de Musset :

1° *A une fleur*, 2° *Chanson de Barberine*, 3° *La Zuecca* (1870), Paris. . HARTMANN.

7 — Trois mélodies :

1° *Fenaison*, 2° *Souvenir*, 3° *Esclave* (1873) HARTMANN.

8 — *Au fond des Halliers*, duo pour ténor et basse (1887), Paris . . . . CHOUDENS.

9 — *Le Rouge-gorge*, mélodie pour baryton ou ténor (1888), Paris . . . . HARTMANN.

10 — *Ballade à la Lune* . . . . HAMELLE.

11 — Cinq lieder . . . . P. SCHOTT.



ERNEST REYER



Ernest Reyer

Il y a une chose que j'aime beaucoup dans Leconte de Lisle, c'est son indifférence du succès ; cela est fort et prouve en sa faveur plus que bien des triomphes ».

Cette juste appréciation par G. Flaubert du tempérament de l'auteur des *Poèmes barbares* pourrait s'appliquer à Ernest Reyer. De sa tour d'ivoire il a pu contempler les grotesques débitant des insanités sur son maître Berlioz et sur lui ; il a vu, sans s'émouvoir, la haine de la gent lilliputienne pour tout ce qui est grand et robuste. Il a eu la fierté de lui-même, la conscience de sa force, une profonde conviction dans l'Art, une admiration du Beau ; rien n'a pu le faire dévier de sa route. Le succès est venu (et encore dans une certaine mesure), sans qu'il ait fait aucune courbette à la foule et, en cela, il a bien suivi l'exemple de Berlioz. Quelle profonde ironie, soulignant une grande vérité, dans ces lignes écrites par l'auteur de *Sigurd* à la fin de la préface de ses *Notes de musique :* « Aujourd'hui plus que jamais les musiciens ont des loisirs pour faire autre

chose que de la musique ». Et celles-ci écrites le 5 mai 1878 à l'occasion de la reprise de *la Statue* à l'Opéra-Comique : « La reprise de *la Statue* me vaudra la représentation de *Sigurd* à l'Opéra dans vingt ans. J'en suis d'autant plus certain, qu'à ce moment là l'Opéra aura changé de maître et que moi, très probablement, je serai mort ». Heureusement que la prédiction si pessimiste de Reyer ne se sera pas réalisée : *Sigurd* n'a pas attendu vingt ans pour être représenté, et l'auteur n'est pas mort, puisqu'il nous a donné *Salammbô*.

Il est vrai que, pas plus que son maître Berlioz, Reyer n'a été gâté par les succès ; et il a dû fort souvent aller cueillir à l'étranger les lauriers que lui refusait son pays. Puis, voyez quelle mauvaise étoile ! *Maître Wolfram*, représenté le 20 mai 1854, disparut du répertoire, parce que l'auteur refusait à juste titre de consentir à la suppression des chœurs, qui lui avait été demandée. *Sacountala*, ballet en deux actes, monté sous la direction d'A. Royer à l'Opéra (14 juillet 1858), n'eut que quelques représentations, parce que la principale interprète, Mlle Ferraris, quitta Paris pour se rendre à Saint-Pétersbourg ; puis l'incendie des magasins de l'Opéra détruisit les décors. *Erostrate*, joué avec succès à Bade (23 août 1862), ne réussit pas à l'Opéra en 1871, par suite d'une cabale qui reprochait à Reyer d'avoir dédié son œuvre à la reine Augusta. Or cette dédicace date de 1862, et Reyer pouvait-il prévoir à cette époque les terribles événements de 1870 ? Le grand succès de *Sigurd* à la Monnaie de Bruxelles finit par lui ouvrir les portes de l'Opéra ; mais la direction crut devoir servir, à petites doses, cette œuvre forte à ses abonnés.

Quant à *Salammbô*, on sait quelles difficultés surgirent entre les directeurs de l'Opéra et Ernest Reyer.

Un des motifs qui ont toujours tenu en garde le public français (nous parlons ici du public peu éclairé) contre Ernest Reyer, c'est l'admiration profonde, sans bornes, qu'il a eue de tout temps pour les chefs-d'œuvre de l'école allemande, auxquels il se dit « redevable du peu qu'il sait ». Cette admiration, il l'a manifestée en toute occasion, même dans les situations les plus critiques. Nous nous souvenons encore avec quelle vivacité, avec quelle conviction il prononça, lors du banquet offert par souscription à M. Ch. Lamoureux, après l'interruption forcée des représentations de *Lohengrin* à l'Eden, le toast suivant :

« Mon cher Lamoureux,

« Nous vous devons, à vous qui nous avez fait applaudir, entouré de tout le prestige d'une exécution incomparable, l'un des chefs-d'œuvre de la musique moderne, nous vous devons une des plus grandes joies, une des émotions les plus vives que nous ayons jamais ressenties.

« Vous nous avez donné une fête superbe, que l'on a improprement appelée « une fête sans lendemain ».

« Peut-être cette fête mémorable n'aura-t-elle son lendemain que dans un avenir plus ou moins éloigné, mais elle l'aura, nous en sommes entièrement convaincus.

« Et voilà pourquoi il ne faut pas que la détermination que vous avez prise soit irrévocable.

« Voilà pourquoi, au nom de tous ceux qui sont ici

et de tous ceux qui regrettent de n'être pas venus, je vous adjure de ne pas laisser tomber ce bâton de commandement que vous avez tenu d'une main si vaillante, si hardie. Les vrais artistes, les vrais amis de l'art, ceux qui ne nient ni le progrès ni la lumière sont avec vous.

« Permettez-moi, mon cher Lamoureux, de mettre dans le toast que je vous porte un élan de reconnaissance, un témoignage de haute estime et de sincère amitié ».

Le curieux patriotisme que celui qui consisterait à proscrire les œuvres de maîtres tels que Gluck, Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Brahms, Wagner, sous prétexte qu'ils sont Allemands! Ne fait-il pas plutôt acte de patriotisme celui qui tente d'élever le niveau de l'art en France, en donnant pour modèles à suivre les chefs-d'œuvre, à quelque nation qu'ils appartiennent!

Comme Berlioz, Reyer était donc un novateur, et il devait trouver des adversaires dans toute cette pléiade de *dilettanti*, qui ne veulent point être dérangés dans leurs habitudes routinières, ni être battus en brèche dans leur préférences.

A voir son attitude martiale, on pourrait s'attendre de la part de l'auteur de *Sigurd* à une critique flamboyante, tranchant les questions à coups de sabre, frappant d'estoc et de taille; on imaginerait une plume sinon trempée dans le fiel, du moins acérée comme celle de Berlioz. Il n'en est rien; cette critique est vive, alerte, mais elle n'a rien d'agressif. Succédant, au *Journal des Débats,* à un lutteur comme Berlioz, il a su, tout en enveloppant certains jugements d'habiles réticences, se

montrer affable et bienveillant et ne point accumuler sur lui, comme son illustre devancier, les colères et les rancunes. Nous entretient-il d'Auber, il avance « qu'on a *un peu* exagéré en disant que M. Auber n'aimait pas sa musique et n'avait jamais eu, en composant, d'autre compagnon que l'ennui... Il n'a jamais connu, même en écrivant ses meilleurs ouvrages, cette folle ivresse qui s'empare à certains moments de l'âme du compositeur, du poète... » C'était dire qu'Auber composa toute sa vie par passe-temps et non par amour pour l'Art. Et certes rien n'est plus exact. — S'il met en relief le labeur colossal auquel s'est livré M. Fétis, il n'oublie pas de rappeler que « jamais écrivain ne fut si contredit dans ses opinions ni taxé d'autant d'erreurs; évidemment son œuvre est *trop vaste* pour être parfaite... On a reproché également à M. Fétis, *avec une justesse de raison que je ne veux point examiner,* de n'avoir pas toujours été guidé par la conviction la plus sincère dans les appréciations de sa critique... » Lorsqu'à la mort de Rossini, il écrivit à son sujet quelques pages d'apologie, il fit preuve d'une suprême habileté en donnant comme conclusion à son étude un aveu formulé par l'auteur de *Guillaume Tell* lui-même : « La musique est un art fugitif; ce qu'admirait un siècle, un autre siècle le dénigre, et le courant de la mode entraîne bien souvent avec lui ce qu'une génération croyait impérissable. J'espère pourtant que trois choses me survivront : le 3e acte d'*Othello*, le 2e de *Guillaume Tell* et le *Barbier de Séville* tout entier ». Et Ernest Reyer ajoute : « Avec quel sentiment d'amertume a-t-il dû formuler ce jugement sévère, le compositeur qui, dans l'espace d'une vingtaine d'années, a écrit plus

de cinquante ouvrages ! » Parcourez dans ces *Notes de musique*, dans ses articles des *Débats*, les rendus comptes qu'il a donnés lui-même de ses pièces, *Maître Wolfram*, *la Statue*, *Erostrate*, etc... ! Vous verrez avec quelle habileté et quelle finesse il manie la plume.

Si nous avons donné quelques extraits des écrits de Reyer, c'est afin de bien préciser la manière dont il a entendu exercer son devoir de critique. Compositeur, il n'avait pas sa liberté entière d'action pour apprécier les productions de ses confrères ; avec son admiration pour les chefs-d'œuvre de l'école allemande, il ne pouvait éprouver une bien vive sympathie pour une série de musiciens qui tenaient en piètre estime ses œuvres de prédilection et qui composaient dans une toute autre donnée que lui. En prenant la succession de Berlioz aux *Débats*, il évita adroitement l'écueil sur lequel vont le plus souvent échouer les compositeurs qui font le métier de critique. Et cependant, tout en ménageant l'éloge et le blâme, il a hautement avoué ses préférences ; il a eu surtout le courage de déclarer que nous n'étions point un peuple de musiciens, mais que nous pouvions le devenir (1). Lisez, dans ses *Souvenirs d'Allemagne*, les belles pages qu'il a consacrées à la glorification de l'Art musical ! Voyez avec quelle autorité il a su donner les plus sages conseils au point de vue de l'éducation et développer cette thèse, si souvent prêchée et combattue tour à tour, que la musique devrait être la langue uni-

(1) N'est-ce pas l'auteur de *Sigurd* qui traça un jour sur un album les lignes suivantes :

« Les Italiens et les Allemands aiment la musique ; les Français ne la détestent pas. »

verselle, et qu'un peuple, tout en ayant sa musique nationale, a le devoir d'étudier et d'admirer ce qui se fait de bien ailleurs que chez lui! Parcourez ces pages attentivement et vous découvrirez toute la raison d'être d'Ernest Reyer; ses théories sur l'art sont en parfait accord avec ses créations musicales; l'écrivain et le musicien ne font qu'un.

***

Ernest Reyer appartient à l'École de l'Art pour l'Art, celle à laquelle se rattache G. Flaubert. Il a, du reste, avec l'auteur de *Salammbô*, bien des points de ressemblance. Comme lui, il déteste cette bourgeoisie qui se complaît dans les banalités, dans le bavardage de l'antique vaudeville avec couplets. N'est-ce pas Flaubert qui, évoquant le souvenir de l'Opéra-Comique, à propos des romans d'Alexandre Dumas, a écrit ceci : « D'où vient le prodigieux succès des romans de Dumas? C'est qu'il ne faut pour les lire aucune initiation; l'action en est amusante. On se distrait donc pendant qu'on les lit; puis, le livre fermé, comme aucune impression ne vous reste et que tout cela a passé comme de l'eau claire, on retourne à ses affaires. Charmant! *La même critique est applicable à l'Opéra-Comique* (*genre français*) .. (1) ». Oui certes; mais le malheur est que Flaubert s'est mis en contradiction avec lui-même, comme il l'était avec son milieu, en s'acharnant à la réalisation d'une œuvre *(Madame Bovary)* où il n'avait à peindre que les types les plus *embourgeoisés* de la

(1) *Correspondance de G. Flaubert*, 2e série, page 249.

création. C'est en lisant sa correspondance que l'on voit la peine qu'il se donna pour achever une œuvre, dont les figures diverses étaient précisément celles qu'il détestait le plus cordialement. *La Tentation de Saint Antoine*, *Salammbô, la Légende de Saint Julien l'hospitalier*, voilà des sujets qui convenaient à sa nature shakspearienne!

Ernest Reyer, lui, fut plus conséquent avec lui-même. *Selam*, *Sacountala*, *la Statue*, *Erostrate*, *Sigurd*, *Salammbô*, sont autant de sujets qui, par leur caractère élevé, devaient séduire, avant tout, le musicien épris de romantisme et d'orientalisme. Et, ici, nous retrouvons encore une analogie entre les tendances du musicien et celles du littérateur qui, à la suite de son voyage en Orient, avait subi le charme du pays du soleil et avouait que cette phrase de Rabelais lui trottait dans la tête : « L'Afrique apporte toujours quelque chose de nouveau ». *Salammbô* en fut bien la preuve et, après avoir si fortement passionné le créateur lui-même, cette étonnante figure carthaginoise devait hanter par contre-coup l'imagination du compositeur.

Ne serait-on pas amené à retrouver une sorte d'atavisme oriental chez cet homme, né sur les bords de la Méditerranée, dans cette ancienne colonie phocéenne, Marseille (1), puis transféré dès l'âge de seize ans, en plein milieu oriental, en Algérie, où son oncle, Louis Farrenc, était alors trésorier-payeur dans la province de Constantine? Tel qu'une plante qui se nourrit et se développe dans le sol où elle a pris racine, l'esprit grandit et se façonne dans le milieu où il se trouve placé dès

(1) Ernest Reyer est né à Marseille, le 1er décembre 1823.

le plus jeune âge. Les impressions qu'il en reçoit sont ineffaçables et se feront sentir dans tous les actes qui émaneront de lui, au fur et à mesure de sa croissance. Lorsque l'on voit Ernest Reyer choisir de préférence les sujets de ses créations musicales parmi les scènes inspirées par l'Orient, le psychologue doit se demander si cette préférence ne lui est pas venue inconsciemment par suite de cette loi mystérieuse de l'influence des milieux. Sa première œuvre importante est une ode-symphonie orientale, *le Sélam*, qu'écrivit pour lui le poète des *Emaux et Camées*, l'auteur de *la Momie*, l'orientaliste Théophile Gautier. C'est lui qui traça également, sur un sujet *indien*, le scénario de *Sacountala*, ballet en deux actes, qui fut représenté à l'Opéra le 14 juillet 1858. Dans *la Statue*, ne trouve-t-on pas tout à la fois la gaîté et la mélancolie de l'Orient, et *Salammbô* ne nous présente-t-elle pas les tableaux si caractéristiques de la vie carthaginoise ?

Et ce n'est point seulement dans ses aspirations littéraires, dans ses goûts pour l'orientalisme et les belles légendes d'antan, dans sa haine contre la bourgeoisie qu'existe une affinité très marquée entre Ernest Reyer et G. Flaubert. La ressemblance se poursuit jusque dans certaines attitudes du corps, certaines particularités physiques. « La façon d'aller et de venir de ce géant à longues moustaches, nous dit Paul Bourget dans son étude psychologique sur G. Flaubert, la forme de ses chapeaux, la coupe de ses pantalons à la hussarde, l'enflure de sa voix, surtout, et l'ampleur de ses gestes rappelaient, par une évidente analogie, le je ne sais quoi d'un peu théâtral, même dans la bonhomie, dernier reste

d'un amour passionné du grandiose, qui éclate chez tous les survivants de cette époque, dont Frédérick fut l'acteur type ». Moins théâtral dans son attitude, plus modernisé dans sa tenue, Reyer, avec ses épaisses moustaches, la démarche un peu raide, la voix brève, le regard vif, le serrement de main brusque, qui lui donnent l'apparence d'un officier de cavalerie, est un diminutif de Flaubert. Il doit aimer ces belles et poétiques périodes des maîtres du Romantisme, que Flaubert débitait avec sa voix de tonnerre dans les réunions du restaurant Magny. C'est à ces maîtres, à Théophile Gautier, à Flaubert qu'il va demander ou qu'il emprunte la plupart des sujets à revêtir d'une trame musicale. En 1872, il écrivait à un ami que Théophile Gautier s'était décidé à tailler un poème dramatique dans le beau roman carthaginois de Gustave Flaubert ; et il ajoutait : « *Salammbô* est en effet une œuvre qui, à part l'intérêt qu'elle peut avoir au théâtre, devait puissamment solliciter, tant par la nature du sujet que par les promesses d'une éblouissante mise en scène, un maître coloriste tel que Gautier ». Elle devait si fortement le tenter, lui aussi, cette *Salammbô* que, depuis l'exécution de *Sigurd*, elle a pris tous ses instants.

Coïncidence curieuse ! c'est à un orientaliste pur, à Félicien David qu'il succède le 11 novembre 1876, comme académicien ; l'article nécrologique que Reyer avait consacré à l'auteur du *Désert* dans le *Journal des Débats*, quelques semaines avant son entrée à l'Institut, se terminait par ces lignes : « Félicien David était officier de la Légion d'honneur et membre de l'Institut, où il avait succédé à Hector Berlioz. Son fauteuil est vacant ;

mais je voudrais bien savoir quel est celui d'entre nous qui, aspirant à prendre sa place, oserait se dire digne de le remplacer ». C'est au signataire même des lignes que l'on vient de lire qu'échut cet honneur et, sans vouloir être grand prophète, nous pensons que, malgré la note personnelle de Félicien David, la postérité assignera une place plus élevée à l'auteur de *Sigurd* et de *Salammbô* qu'à l'auteur du *Désert* et de *Lalla Rouk*. Certes, avec sa pureté de style, une certaine élégance de la forme, un charme mélodique inspiré par ses souvenirs de l'Orient, Félicien David restera, surtout avec son ode-symphonie le *Désert*, le créateur d'une forme particulière dans laquelle il chanta, le premier, « les couchers de soleil à travers les bois de palmiers, l'eau transparente du Nil reflétant les rayons argentés de la lune, les chansons des chameliers, la rêverie sous la tente, les danses des almées et la prière du Muezzin, le silence, l'immensité du désert, le simoun dispersant les longues caravanes ». Mais la force, la puissance lui manquent et, dans les œuvres postérieures, il ne resta pas à la hauteur qu'il avait atteinte avec *le Désert ;* nombre de chœurs sortis de sa plume n'ont d'autre valeur que l'habileté déployée à faire chanter les voix. Ils n'ont même absolument rien d'oriental et ne s'élèvent pas au-dessus de certains chœurs d'orphéon.

A cette tendance très marquée pour l'Orient s'arrête la similitude à signaler entre les deux compositeurs, Félicien David et Ernest Reyer.

Le premier était un musicien d'instinct, plutôt qu'un musicien façonné par l'étude. Sa muse était féminine et il a chanté l'Orient en contemplatif, en rêveur. Il a res-

senti cette influence des pays chauds, cette morbidesse que nous avons été à même de constater sous les palmiers et les orangers de Blidah; sa musique s'en est imprégnée et c'est la note qui domine dans ses œuvres, la seule peut-être qui ait une réelle valeur. Lorsqu'il a voulu employer la force, il s'est montré tout à fait inférieur. C'est qu'il ne s'était pas abreuvé à cette source féconde où vont puiser tous les grands musiciens. Parmi les maîtres allemands il connaissait surtout Haydn et Mozart; il était venu trop tôt pour avoir pu apprécier les œuvres grandioses de Beethoven, de Schumann et de Wagner!... Ajoutons que ses études de composition, d'instrumentation furent très superficielles, puisqu'il ne reçut que pendant dix-huit mois l'enseignement régulier de la composition. Enfin son tempérament ne comportait pas une bien grande envergure.

Le second a été, après Berlioz, celui parmi les compositeurs français qui, frappé des sévères beautés de la musique allemande, a cherché à unir la muse française à la muse d'outre-Rhin. C'est un admirateur de Beethoven, Schumann, Brahms, Wagner; c'est surtout un disciple de Gluck et de Weber. On reconnaît dans toutes ses œuvres l'influence prépondérante que ces deux maîtres ont exercée sur lui ; le souffle de leur génie anime les grandes figures de *Sigurd*, de *Brunehild*, de *Salammbô*. Comme Berlioz, il a acquis, au contact de ces géants, une force, une puissance merveilleuse ; mais il est resté personnel et sa griffe se reconnaîtra toujours. Si, dès l'abord, il ne sut pas distinguer les beautés de *Tristan et Yseult*, si son admiration pour les œuvres du maître de Bayreuth s'arrêtait autrefois à *Lohengrin*, il

n'en fut pas moins par la suite un des plus chauds partisans de R. Wagner. Il faut même rappeler ici ce qu'il écrivait à la suite de la représentation de *Proserpine* de Saint-Saëns : « Atteints de wagnérisme, nous le sommes à peu près tous, à des degrés différents peut-être ; mais nous avons bu et nous boirons à la même source et la seule précaution à prendre est de n'y pas noyer notre personnalité ». Sa personnalité est assez grande pour qu'elle n'ait pas couru le danger signalé par lui-même. — Nous ajouterons que, si une affinité existe entre la musique de Reyer et celle d'un maître allemand, c'est plutôt avec celle de Weber qu'avec celle de R. Wagner.

Dans le principe, nous venons de l'indiquer, Ernest Reyer n'admirait pas Richard Wagner sans restriction et il faut lire, pour bien connaître son opinion, les pages qu'il lui a consacrées dans ses *Souvenirs d'Allemagne* (1). Il est juste de dire que ces pages datent de l'année 1864 et qu'à cette époque on ne pouvait réellement apprécier que les œuvres exécutées dans leur entier, *Rienzi*, *le Vaisseau-Fantôme*, *Tannhœuser* et *Lohengrin*, tandis qu'on ne connaissait que par la lecture de la partition ou l'audition de morceaux fragmentés, *les Nibelungen*, *Tristan et Yseult* et *les Maîtres-Chanteurs*. Il n'est donc pas surprenant que Reyer ait exprimé son opinion personnelle sur R. Wagner de la façon suivante : « Il y a en lui deux hommes dont il semble que l'un cherche à faire oublier l'autre, et louer devant le maître *Tannhœuser* ou *Lohengrin*, c'est presque blâmer implicitement *les Ni-*

(1) *Notes de Musique*, pages 126 à 132.

belungen et *Tristan et Yseult* ». Les innovations qu'avait fait pressentir Richard Wagner dans la préface de son poème des Nibelungen et qui avaient trait à la construction d'un théâtre spécial, en forme d'amphithéâtre, machiné uniquement en vue des exigences artistiques, où *l'orchestre serait soigneusement dérobé aux regards de l'auditoire*, avaient soulevé quelques critiques de la part de l'auteur de *Sigurd*. L'invisibilité de l'orchestre lui paraissait difficile à réaliser. La construction du théâtre de Bayreuth, avec toutes les modifications si heureusement rêvées et mises à exécution par Richard Wagner, a répondu victorieusement aux réserves formulées dès le principe par Ernest Reyer et bien d'autres musiciens. C'est le théâtre-modèle par excellence et il serait à désirer qu'il fût adopté dans tous les grands centres artistiques ; mais le temps a marché et Wagner également. Des beautés gracieuses du *Vaisseau-Fantôme*, de *Lohengrin* il est passé aux beautés mâles des *Nibelungen*, de *Parsifal*. Et le public intelligent l'a suivi dans ce mouvement ascensionnel, comme il a suivi l'auteur de la *Symphonie pastorale* lorsqu'à l'apogée de sa carrière il produisit ces chefs-d'œuvre qui devancèrent leur siècle : *la Symphonie* avec chœur, *la Messe* en *ré !*

Ernest Reyer est un des rares écrivains, avec Adolphe Jullien, qui ait rendu justice, dès la première heure, à Robert Schumann. Sans être un enthousiaste, comme nous, des œuvres du maître de Zwickau, du chantre des larmes, il a su, dans ses *Souvenirs d'Allemagne*, lui donner une marque de vive sympathie et, s'appuyant sur certains passages de l'excellente notice biographique que lui a consacrée M. le baron Ernouf, il se demande

s'il ne serait pas nécessaire de créer à Paris une société symphonique qui, sans parti pris d'école, ferait pour l'art en général ce que ses aînés ont fait pour une fraction des chefs-d'œuvre de l'ancienne école. Le vœu formé par Ernest Reyer en 1864 s'est réalisé, puisqu'à la suite de l'initiative prise par Seghers et Pasdeloup, deux nouvelles associations artistiques se sont créées, qui nous ont permis d'entendre et d'apprécier non seulement les œuvres de l'école française, mais celles des écoles allemande, russe, scandinave, etc... MM. Colonne et Lamoureux auront donc contribué, dans une certaine mesure, à nous faire aimer « les morts illustres et les vivants qui marchent sur leur trace » ; ils auront apporté une des assises de l'édifice du temple à élever pour former le goût et l'éducation du public en France.

Quant aux *desiderata* formulés par Reyer relativement à l'Académie Nationale de musique, ils sont loin d'être exaucés! On ne joue jamais à l'Opéra, *Alceste*, *Armide*, *Orphée*, *Euryanthe*, *Obéron*, *Fidelio*, *les Troyens*, *Tannhœuser*, *Lohengrin*, *les Nibelungen*, *Parsifal* .., on exécute rarement *Don Juan*, *Freischütz*, *Sigurd*..., on ne nous a pas fait entendre *Salammbô!* Mais nous possédons *la Favorite*, *Lucie*... et les dames du corps de ballet! Que voulez-vous de plus? (1).

***

L'orchestre d'Ernest Reyer est admirablement traité, a dit très justement M. Adolphe Jullien : « C'est par cette instrumentation sans pareille aujourd'hui, que Reyer a su

(1) Ceci était écrit avant le 1er janvier 1892.

nous dévoiler le plus profond de la pensée et du cœur de ses héros ». Il est hors de doute que c'est en étudiant les chefs-d'œuvre des maîtres allemands, de Beethoven, de Weber surtout, que l'auteur de *Sigurd* a acquis cette science incomparable de l'emploi, de l'expression et de la valeur des instruments. Comme tout compositeur, il a ses préférences marquées pour certains groupes. Les flûtes, hautbois, clarinettes, bassons, le cor surtout, interviennent souvent dans ses partitions et il a su allier habilement leurs timbres à ceux des instruments à archets. Un instrument qu'il déteste profondément par exemple est le piston, qui remplace aujourd'hui si désavantageusement la trompette au timbre éclatant, et cela pour permettre aux exécutants d'éviter les *couacs* que leur inhabileté leur faisait commettre. L'adjonction des pistons aux trompettes et aux cors a introduit une vulgarité déplorable dans l'orchestre. Nous avons raconté, dans la biographie de René de Boisdeffre, certaine aventure plaisante qui dénote bien la nervosité de Reyer, lorsque les sons vulgaires du piston viennent frapper son oreille; nous reproduisons ici ce qu'il a écrit dans ses *Souvenirs d'Allemagne* au sujet de la suppression des trompettes et des cors :

« En Allemagne, bien plus que chez nous, le piston a fait son chemin, et presque tous les compositeurs, à l'exemple de M. Richard Wagner, ne se servent plus guère que de trompettes et de cors à *pistons;* le timbre et le caractère de ces instruments, ainsi modifiés, changent tout à fait la physionomie de l'orchestre; les notes bouchées, écrites avec intention dans les partitions anciennes, sont maintenant presque toujours jouées en

sons ouverts et l'on n'entend plus ces notes étincelantes de la trompette ordinaire qui étaient comme des points lumineux placés dans l'orchestre. On m'a souvent objecté que les *pistons adaptés* aux cors et aux trompettes, tout en simplifiant l'étude de ces instruments, leur donnaient plus de justesse et faisaient disparaître les dangers du *couac*. Les sectateurs du piston prétendent aussi que le compositeur était trop souvent gêné autrefois par la nécessité de faire changer de tons aux trompettes et aux cors, non seulement en passant d'un morceau à un autre, mais aussi dans le même morceau ; bien souvent aussi, il était arrêté au milieu d'une phrase par des notes manquant à la trompette et s'entendant à peine sur le cor, tandis qu'aujourd'hui, grâce au système des *pistons*, avec un cor en *fa* et un cornet en *si* ♭, on peut parcourir l'échelle chromatique de la gamme et aller d'un bout à l'autre d'une partition. Toutes ces objections et bien d'autres ne m'ont jamais convaincu : d'abord, l'instrumentiste qui joue faux s'en prend toujours à son instrument ; quant aux *couacs* (c'est le mot consacré), du moment que le danger d'en faire n'existe plus, il n'y a plus de talent à les éviter, et, pour ce qui est des changements de tons, j'avoue que, s'ils ont des inconvénients, ils ont du moins, particulièrement pour le cor, l'avantage de varier le timbre de l'instrument et d'offrir, par conséquent, de plus grandes ressources au compositeur. Que dirait Weber, qui s'est servi des cors d'une si merveilleuse façon, s'il entendait *Freischütz* ou *Obéron* exécutés par des cors en *fa* et tout en sons ouverts?... Sur les cors à pistons comme sur les cors ordinaires les notes bouchées peuvent se faire ; mais, ainsi que je l'ai dit

plus haut, la plupart des instrumentistes ne les font pas. Je ne parle que de celles que le compositeur a écrites avec intention et pour des effets particuliers; quant aux autres, la nécessité de les éviter ou d'en user sobrement obligeait le compositeur à une étude spéciale de l'instrument et le forçait à acquérir une expérience dont il n'a que faire aujourd'hui. Est-ce là un progrès, une amélioration? Je ne le pense pas. D'ailleurs, l'invention des *pistons* appliqués aux cors et aux trompettes n'est pas aussi récente qu'on le croit en général; elle date presque du commencement de ce siècle : c'est Jean-Henri Stœlzel qui, en 1806, eut l'idée de perfectionner les instruments de cuivre, en augmentant leur échelle diatonique et chromatique. « Il fit entendre à Breslau, en Silésie, un cor fabriqué d'après son nouveau système et sa découverte ayant été goûtée, disent MM. Escudier frères dans leur *Dictionnaire de Musique*, il la publia en 1814 ». Beethoven et Weber, qui étaient contemporains de Jean-Henri Stœlzel, ont peut-être goûté sa précieuse découverte, mais ils n'en ont pas profité.

« Les trombones à pistons que les allemands ont adoptés sont bien loin d'avoir l'éclat et le mordant des trombones à coulisses dont nous nous servons encore et que nous ferons bien de conserver le plus longtemps possible. Nous avons remplacé le trombone alto et le trombone basse par le trombone ténor; il faut nous en tenir là. — A l'aide des pistons, il paraît qu'on peut arriver assez facilement à exécuter sur le trombone les variations les plus compliquées, par exemple celles que Paganini a composées sur *le Carnaval de Venise*. Je demanderai encore si c'est là un perfectionnement, si

c'est là un progrès. Les pistons, en supposant qu'ils soient une ressource pour les maîtres, offrent au compositeur inexpérimenté des dangers qu'il ne sait pas toujours éviter et jamais nos orchestres n'ont été aussi bruyants et d'une aussi vulgaire sonorité que depuis que les cornets à pistons y chantent des cavatines.

« Il est fâcheux vraiment que l'invention des pistons ne puisse pas être appliquée aux instruments à percussion, aux timbales par exemple; mais un facteur célèbre a trouvé, dit-on, le moyen d'éviter au timbalier le travail que celui-ci est obligé de faire pour diminuer ou augmenter la tension de son instrument et il a inventé un jeu chromatique de timbales qui a l'avantage de tenir beaucoup moins de place dans l'orchestre que les quatre timbales dont s'est servi Meyerbeer dans *Robert le Diable*. Quant à la sonorité et aux qualités de timbre du nouvel instrument, ce sont choses secondaires.

« Certes, ce n'est pas de nos jours que Terpandre de Lesbos ou Thimothée de Milet seraient blâmés par nos éphores pour avoir ajouté de nouvelles cordes à leur lyre ».

Ces lignes nous laissent voir quel intérêt Reyer prend au choix des instruments, quelle étude patiente il en a faite. Et nous aurions pu citer bien d'autres pages des *Notes de Musique*, dans lesquelles il émet les idées les plus justes sur la nature, la valeur, l'emploi des divers instruments de l'orchestre. Il n'est plus le temps où un compositeur français considérait l'orchestration comme un hors-d'œuvre; Berlioz, Gounod, Reyer, Saint-Saëns, Massenet, Fauré, Vincent d'Indy, Chabrier et presque toute la jeune école française ont senti quel avenir était

réservé à l'instrumentation dans les œuvres dramatiques et se sont préoccupés de la perfection à apporter aux nuances et aux timbres de l'orchestre. Le succès est venu couronner leurs efforts.

Ernest Reyer n'a pas été moins bien inspiré lorsque, suivant les exemples des grands maîtres, depuis Gluck jusqu'à Richard Wagner, il a fait choix de *motifs caractéristiques* pour dépeindre et accompagner chacun des héros de ses drames. Ces motifs, sans avoir pris une trop grande importance, sont habilement développés et toujours très justement appropriés au personnage qu'il représente, au souvenir qu'il évoque, au sentiment qu'il veut rendre. C'est principalement dans *Sigurd* et *Salammbô* que leur auteur en a fait un emploi judicieux.

Jetterons-nous une ombre sur le tableau, en rappelant ici les reproches qui ont été adressés à Ernest Reyer. On a parlé de fautes contre la grammaire! Mais les plus grands maîtres ont-ils toujours suivi les règles des traités d'harmonie? Beethoven, le premier, Schumann, Brahms, Berlioz, R. Wagner et bien d'autres en musique, — Michel-Ange, Rembrandt, Delacroix, en peinture, — n'ont pas cru que le génie pouvait se régler sur des principes qui sont soumis, comme tout ici-bas, à des modifications successives. Ces grands créateurs, qui connaissaient parfaitement l'*orthographe de leur art*, pouvaient sans danger violer les fameux principes, lorsque le résultat devait aboutir à la création d'œuvres d'une conception et d'une expression élevées à la plus haute puissance.

Rappellerons-nous également qu'à l'exemple de Berlioz, Reyer n'a pas toujours été heureux dans l'emploi de

certaines idées, de divers motifs qui sont loin d'être empreints de distinction. A côté de coups d'aile prodigieux se perçoivent malheureusement des affaissements, des laisser aller, des vulgarités qui se comprennent difficilement de la part d'un artiste dont la muse est si noble et si fière.

Et, il faut bien le dire, voilà un défaut commun à notre école française, que l'on ne trouve jamais dans les maîtres d'outre-Rhin. Lisez les pages dans lesquelles ils ont cherché à peindre des scènes populaires, de véritables kermesses, des refrains de chasseurs ou de soldats. Leur familiarité n'a jamais rien de vulgaire. Dans cette œuvre, merveilleux reflet des beautés de la nature, le *Freischütz*, des éclairs de franche gaîté la traversent ; mais Weber a su donner à ses chœurs de chasseurs, à la joie robuste des paysans, et même à la marche comique des ménétriers, un rehaut de grâce naïve. *La Réunion joyeuse des Paysans*, dans *la Symphonie pastorale*, avec ses refrains de musette confiés au hautbois et accompagnés par le basson, avec ses airs de danse campagnarde, n'est-elle pas une page d'un comique du meilleur aloi ! Dans une œuvre moderne, *les Maîtres Chanteurs*, R. Wagner n'a-t-il pas su revêtir la trame musicale d'une distinction qui exclue tout apprêt et d'un goût raffiné, lorsqu'il a voulu représenter les scènes les plus joviales, les plus grotesques ?

Avouons-le, Berlioz a possédé ce défaut de vulgarité peut-être plus que Reyer ; il est même surprenant qu'un critique comme lui, qui, pendant toute sa carrière, avait combattu les formes surannées, banales, ait osé écrire, lorsqu'il tenait la plume du compositeur, maintes pages

qu'il aurait absolument condamnées comme critique et qu'il n'ait point été choqué des disparates existant dans telles ou telles de ses œuvres (1). Il est vrai que, parfois, il s'élève si haut! Puis son coloris orchestral est si merveilleux qu'il arrive à atténuer la vulgarité du motif, en lui donnant une force, un sentiment intense!

Des œuvres de Reyer nous dirons peu de chose, le but de cette étude n'étant pas d'entrer dans l'examen approfondi des partitions du maître. D'autres critiques ont fait, du reste, ce travail avant nous et l'ont bien fait.

Donnons tout d'abord l'état chronologique des principales œuvres :

1850 — *Le Selam*, d'après Théophile Gautier. Ode symphonique orientale pour chœur, soli et orchestre (5 avril 1850).

1854 — *Maître Wolfram*, opéra en un acte, d'après le poème de Méry, en collaboration de Paul Bocage, Gautier, Louis de Cormenin, du Camp, du Locle, etc. (20 mai 1854).

1858 — *Sacountala*, ballet en deux actes, de Théophile Gautier (Théâtre de l'Opéra, 14 juillet 1858).

1861 — *La Statue*, poème de J. Barbier et M. Carré, opéra-comique en trois actes (Théâtre-Lyrique, 11 avril 1861).

1862 — *Erostrate*, opéra en deux actes, poème de Méry et d'Emilien Pacini (Théâtre de Bade, 23 août 1862).

1888 — *Sigurd*, poème d'Alfred Blau et de Camille du Locle, opéra en quatre actes (Théâtre de la Monnaie, à Bruxelles, 1888).

1890 — *Salammbô*, opéra en cinq actes, livret de Camille du Locle, d'après Gustave Flaubert (Théâtre de la Monnaie, à Bruxelles, 10 février 1890).

(1) Citons au hasard : l'Allegro, *Quitte-nous dès ce soir*, dans *La prise de Troie ;* — le duo, *Quand des sommets de la montagne*, dans *Benvenuto ;* — telle *Coda* de ses ouvertures, etc.

Ernest Reyer a composé en outre un certain nombre de morceaux détachés et de divers caractères, qui sont beaucoup moins connus que ses œuvres dramatiques.

C'est à un de ces morceaux que se rapporte l'anecdote racontée par G. Flaubert dans une lettre adressée par lui à Mme Louise Collet (1), et que nous reproduisons à titre de curiosité :

« Tu sais ou ne sais pas que Reyer avait écrit à Bouilhet pour lui demander la permission de mettre en musique sa pièce à Rachel « Je ne suis pas le Christ », permission qui fut accordée. Samedi, Bouilhet a reçu cela, qui a pour titre *Rédemption* (invention de l'éditeur ou du compositeur, lesquels du reste ont écrit tous les deux une lettre fort polie à Bouilhet) ; mais devine son ébahissement en voyant au plus haut de la feuille, au-dessus de la vignette, au-dessous du titre, cette dédicace : « A M. Maxime du Camp » (2). Est-ce fort ? C'est si fort que ça n'a même aucun sens, puisque la pièce d'un bout à l'autre est adressée à quelqu'un et qu'elle portait, originairement, une dédicace qui en était tout le titre (celui de *Rédemption* le dénature même) ».

Une des plus consciencieuses études consacrées à Ernest Reyer est celle que M. Henri de Curzon a faite de

(1) *Correspondance de G. Flaubert*, 2e série, 1850-1854, page 220.

(2) On sait quelle animosité professait G. Flaubert à l'égard de son ancien ami, Maxime du Camp, depuis les conseils que lui avaient adressés ce dernier et qu'il avait pris en fort mauvaise part (Voir dans la *Correspondance de G. Flaubert*, 2e série, les deux lettres datées de l'année 1852, pages 117 et 122).

l'opéra de *Sigurd.* Dans les premiers chapitres de son livre, il a pris le soin de reconstituer la légende du héros franc, d'après les traditions primitives (l'*Edda*). Il a su faire venir en lumière cette mâle figure de Sigurd, nous raconter sa vie si remplie en exploits, sa bravoure, ses amours avec la divine Valkirie Brunehild, sa fin tragique..... Nous admirons en effet, dans cette antique légende, connue seulement des érudits, à défaut de l'intérêt du style, de la simplicité des épisodes, la forme pleine de poésie, la grandeur farouche mêlée à la naïveté et surtout un sentiment éminemment héroïque. — Dans la partie de l'ouvrage consacrée à l'analyse de l'opéra de Reyer, il a suivi pas à pas la poésie et a su faire ressortir les plus belles pages de l'œuvre. L'alliance étroite de la musique et des paroles, l'originalité et la variété, aussi bien dans le choix des idées que dans les intonations et le rythme, la préoccupation de bien saisir la situation dans son ensemble, de la serrer de près, enfin l'habileté de l'instrumentation et l'emploi des motifs caractéristiques sont autant de remarques des plus justes faites par l'auteur. C'est parce qu'elle renferme les qualités essentielles, — d'une part l'originalité, la sincérité, la personnalité, l'heureux choix des idées, — et d'autre part l'observation absolue et intelligente des caractères et des situations, que l'œuvre d'Ernest Reyer a atteint magnifiquement le but.

Comme préface à *Salammbô*, nous aurions à narrer les divers incidents qui ont précédé son émigration à Bruxelles. — Ce serait peut-être un peu long et fastidieux. Nous nous contenterons de rappeler que, dans une lettre rendue publique et adressée au *Figaro*,

M. Ritt, un des directeurs de l'Opéra, avait laissé entendre que, si *Salammbô* n'était pas exécutée à Paris, c'était Reyer qui devait en assumer la responsabilité, attendu qu'il aurait répondu par un refus catégorique aux offres qui lui avaient été faites. — De sa bonne plume, Reyer riposta immédiatement par la lettre suivante envoyée au *Figaro* :

Paris, 11 juillet 1889.

« Mon cher Prével, »

« Il faut que j'aie la mémoire bien courte ou bien affaiblie, car je ne me souviens nullement des choses aimables, cordiales, gracieuses, affectueuses et très flatteuses que m'aurait dites M. Ritt à propos de *Salammbô* le lendemain de la répétition générale de *Sigurd*. Ce jour là, moi étant « très nerveux » et M. Ritt ayant ses nerfs, il fut question entre nous de tout autre chose que de *Salammbô*. Ce n'est que plusieurs mois après, pendant une visite que je faisais aux directeurs de l'Opéra — probablement pour leur demander s'ils étaient toujours aussi satisfaits des recettes de *Sigurd* — que M. Ritt dit à brûle-pourpoint : « Et *Salammbô*?..... » A quoi je répondis «sèchement» (c'est bien possible) : « *Salammbô*, c'est pour Bruxelles ». Et ce fut tout. Je crois cependant (il y a des moments où la mémoire me revient) que M. Ritt ajouta : « Vous avez choisi là un drôle de sujet; j'ai essayé de lire le roman de Flaubert et je n'ai pu aller plus loin que le premier chapitre ».

« M. Ritt — et c'est là son excuse — était tout absorbé par *la Dame de Monsoreau*.

« Maintenant, comment expliquer que, ayant reçu de sérieuses propositions de la part des directeurs de

l'Opéra, je sois allé faire une démarche auprès de M. Larroumet et de M. Lockroy pour leur dire qu'avant de répondre aux directeurs du Théâtre de la Monnaie, MM. Dupont et Lapissida, qui me demandaient ma partition, je désirais savoir si *Salammbô* avait quelque chance d'être jouée à l'Opéra ?

« Et comment et pourquoi, tout dernièrement encore, avant de rien conclure avec MM. Stoumon et Calabrési, redevenus directeurs du Théâtre de la Monnaie, ai-je renouvelé la même démarche auprès de M. Constans et avec le même succès ?

« Je n'ai nullement soulevé « l'incident *Salammbô* » et n'ai aucune envie de voir se prolonger une polémique qui, dans les circonstances actuelles, ne peut aboutir à rien. Mais je ne veux pas laisser dire ni laisser croire que c'est sans avoir fait la moindre tentative pour être joué à Paris que je me suis décidé à donner la primeur de mon opéra « à l'étranger ».

« Je retournerai donc à Bruxelles, où j'ai été si bien accueilli une première fois et où je serai heureux de retrouver des directeurs avec lesquels j'ai, depuis dix ans, les relations les plus courtoises, les plus amicales ; des directeurs qui, faisant toujours passer la question d'art avant la question d'argent, se sont empressés d'engager Mme Rose Caron pour créer le principal rôle dans mon nouvel ouvrage.

« Je tiens beaucoup à Mme Rose Caron. Et qui sait si, un jour, Mme Caron, *Salammbô* et moi, nous ne nous retrouverons pas à l'Opéra.

« Comme le disait si bien le « lecteur assidu » du *Figaro* : « Tout arrive ».

« Bien cordialement. E. REYER ».

Salammbô a en effet été exécutée au Théâtre de la Monnaie à Bruxelles, le 10 février 1890; on sait avec quel succès. L'émotion qu'elle a soulevée dans le public et dans la presse, avant même son apparition sur la scène, indique bien le vif intérêt qu'une œuvre de cette envergure devait inspirer, autant par l'élévation du sujet dû à la plume si colorée de Flaubert que par la valeur du compositeur, qui avait eu la grande idée d'en donner une traduction aussi littérale que possible. Et, à ce sujet, nous devons faire, dès le principe, une réserve.

Nous ne pensons pas que le roman de *Salammbô* eût dû être pris pour sujet d'opéra. Les merveilleux et multiples tableaux de la vie carthaginoise, si bien dépeints par le style imagé de Flaubert, pouvaient-ils venir en lumière à la scène ? Le librettiste, M. Camille du Locle, devait-il s'attarder à toutes les scènes de détail au préjudice de l'exposition du drame, dont les grandes lignes doivent se percevoir sur le théâtre et ne pas être noyés dans les accessoires ? A-t-il bien su exposer l'état d'âme de ses personnages ? La figure énigmatique de Salammbô a-t-elle été bien comprise ? Dans le roman, la fille d'Hamilcar le traverse comme une illuminée, comme une physionomie d'autant plus troublante qu'elle ne révèle pas son secret. Le point d'interrogation subsiste jusqu'à la phrase dernière de l'œuvre : « Salammbô se leva comme son époux, avec une coupe à la main, afin de boire aussi. Elle retomba la tête en arrière, par dessus le dossier du trône, — blême, roidie, les lèvres ouvertes, — et ses cheveux dénoués pendaient jusqu'à terre. — Ainsi mourut la fille d'Hamilcar pour avoir touché au manteau de Tânit ».

Elle emporte son secret dans la tombe.

M. Camille du Locle en a fait une amoureuse ordinaire de théâtre, qui se laisse deviner dès les premières scènes et qui se tue à la dernière.

L'œuvre si personnelle de Gustave Flaubert, au lieu d'être adaptée pour le théâtre, sous la forme d'un opéra, n'aurait-elle pas gagné à être transformée en drame, avec musique de scène, comme *Manfred* de Schumann, *Egmont* de Beethoven, — ou encore, purement et simplement, en poème symphonique et choral, comme *la Damnation de Faust* de Berlioz ? En présence de l'œuvre, telle que nous l'ont donnée Camille du Locle et Ernest Reyer, on serait tenté de répondre affirmativement.

Et cependant, la conception du musicien s'élève très haut dans l'échelle de l'art. Si les souvenirs grandioses des scènes si bien dépeintes par Flaubert nuisent à certaines parties de l'ouvrage, si la couleur locale fait un peu défaut, si les paysages de Carthage avec leurs teintes si chaudes ont été tracés d'un pinceau léger, si surtout certains épisodes du drame, très vigoureux dans l'œuvre primitive, ont pâli dans la traduction musicale, — si, d'autre part, le musicien a abusé de certaines formules harmoniques, telles que la tierce et la sixte, qui nous ramènent un peu en arrière, à Spontini par exemple, — il n'est pas moins vrai que, dans son ensemble, l'opéra de *Salammbô* est une œuvre forte. Des scènes comme celle du temple de Tânit, avec ses chœurs psalmodiés, les beaux duos entre Salammbô et le grand-prêtre Schahabarim, entre elle et Matho, — le merveilleux tableau de la terrasse de Mégara, le plus poétique de la partition, — le beau duo d'amour, sous la tente de

Matho, dans lequel le musicien a su éviter toute sensualité, et qui est peut-être le point culminant de l'opéra, constituent une conception des plus idéalement élevées.

*
* *

Ernest Reyer a toujours professé pour son maître Berlioz une admiration et un respect que le temps n'a jamais affaiblis. Pendant la vie du Maître, il a proclamé hautement son génie et a prédit le succès qu'obtiendraient un jour des œuvres, comme *la Damnation de Faust*, *les Troyens*, *l'Enfance du Christ*, *Roméo et Juliette*. Il n'a cessé de réclamer l'exécution de ces maîtresses pages, où se révèlent les aspirations les plus élevées, les enthousiasmes, les découragements, les cris de passion et de désespoir et aussi les descriptions d'une poésie intense. Son appel a été entendu, sinon pendant la vie, du moins après la mort de celui dont l'âme fut si vaillante, l'esprit si étincelant et si mâle, de celui auquel ne s'appliqua jamais plus justement cette formule : « La lame a usé le fourreau ! »

Aux heures de tristesse, il fut son consolateur et, lorsque les premiers symptômes de la mort se manifestèrent, il ne quitta pas son chevet.

Ce grand enthousiasme pour Berlioz et son œuvre, il le laissa déborder dans l'éloquent et vibrant discours qu'il prononça le 17 octobre 1886, lors de l'inauguration de la statue du maître dauphinois sur la place Vintimille. Il faut lire ce beau plaidoyer pour voir avec quelle autorité et quelle maîtrise il parle des choses de l'art et comment il a su assigner à l'auteur de *la Damnation*

de Faust sa place dans l'histoire. La péroraison est triomphante :

« Le voilà debout et rayonnant sur son piédestal de granit, l'éminent artiste, le Maître pour lequel nous avons combattu, nous aussi, et que nous avons aimé. Bonn a la statue de Beethoven, Salzbourg celle de Mozart, Dresde celle de Weber ; nous avons, nous, la statue de Berlioz. Soyons heureux et fiers de la posséder enfin et remercions ceux qui nous ont aidés à élever ce monument, à rendre cet éclatant hommage à la gloire d'un musicien français, au traducteur inspiré de Shakespeare et de Virgile, au digne continuateur de Gluck et de Beethoven, à l'un des plus illustres compositeurs de tous les temps, au plus extraordinaire peut-être qui ait jamais existé » (1).

On sait que, dans son testament, Berlioz n'oublia pas Reyer. Il lui laissa son *Paul et Virginie*, annoté par lui et dont les marges sont littéralement couvertes de remarques et d'exclamations. La page finale du volume porte cette annotation de la main de Berlioz : « En somme, livre sublime, déchirant, délicieux, mais qui rendrait athée, si on ne l'était pas. H. B. » (2).

Berlioz avait-il pressenti que Reyer serait, après sa mort, le continuateur de ses idées, le propagateur de ses admirations et de ses haines ? Il faut le croire et même n'en pas douter ; car il avait pu l'apprécier à sa juste

(1) Le discours prononcé par lui le jour de l'inauguration de la statue de Berlioz à la Côte-Saint-André (Isère), le dimanche 28 septembre 1890, n'a pas été moins chaleureux.

(2) Cette note a été reproduite en fac-similé dans le remarquable ouvrage de M. A. Jullien sur H. Berlioz.

valeur et il savait qu'il appartenait à cette famille très restreinte des artistes qui adorent et respectent leur art. Comme écrivain, il aura donc, tout en mettant une sourdine à ses antipathies, propagé, comme son maître, la bonne parole, et défendu avec une conviction inébranlable la cause de l'Art le plus élevé. Comme compositeur il n'aura pas suivi la même voie que lui avait ouverte Berlioz, en ce sens qu'il s'est voué bien plutôt à l'opéra qu'à la symphonie avec chœur ou sans chœur. Des œuvres comme *la Damnation de Faust*, *Roméo et Juliette*, *Harold en Italie*, *l'Enfance du Christ*, *la Symphonie fantastique* sont du domaine des concerts et non de celui du théâtre ; elles indiquent bien clairement les tendances de Berlioz et lui constituent une place à part dans la famille des grands musiciens. L'heureux mélange de l'élément lyrique et de l'élément descriptif, avec leurs divers effets de contraste, n'aura jamais reçu d'application plus élevée et plus juste.

A part son ode-symphonie, *le Selam*, Reyer n'a composé que des œuvres destinées au théâtre. Il n'a jamais songé à la symphonie, à la musique de chambre, aux oratorios. Dans sa musique de scène, il a poursuivi la mise en pratique des théories développées par Gluck dans sa belle préface d'*Alceste*, reprises par Weber, Berlioz et amplifiées par Richard Wagner. Comme ce dernier, Reyer a avoué hautement son admiration pour Gluck et Weber. Il reconnaît que plus d'une page de ses œuvres porte la trace de cette admiration, et cet aveu ne fait qu'ajouter un fleuron de plus à sa gloire.

Producteur peu fécond, il a préféré la qualité à la quantité. Il prend tout son temps pour élaborer et ins-

trumenter ses compositions ; c'est lui-même qui nous a fait cette révélation, lorsque voulant mettre en musique *la Romance des Larmes*, ajoutée après coup par M. Camille du Locle pour M. Bouhy dans *Maître Wolfram*, il nous dit : « La musique a été écrite et instrumentée en quelques heures, *contrairement à mes habitudes* ». Les phases diverses par lesquelles a passé *Salammbô* indiquent également le temps fort long que l'auteur a mis à concevoir son œuvre, à l'écrire et à l'instrumenter.

Dans son *Etude sur Henri VIII*, M. E. Hippeau se demandait si, en raison des innovations discrètes introduites par Saint-Saëns dans cet opéra, il n'y avait pas lieu de proclamer que son auteur serait peut-être celui qui nous apporterait l'œuvre d'art attendue, c'est-à-dire le véritable drame lyrique moderne. Etant admis que l'œuvre colossale de Richard Wagner pourra difficilement en France remplacer l'opéra, mais que cependant ce dernier arrivera peu à peu à se transformer sous l'influence de plus en plus profonde des idées wagnériennes, il nous semble qu'Ernest Reyer possède plus que Saint-Saëns l'envergure nécessaire pour entrer hardiment dans la nouvelle voie.

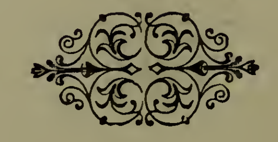




TABLE DES MATIÈRES



Achevé d'imprimer

le 10 Janvier 1892, sur les Presses

de

J. MONTORIER

16, Passage des Petites-Écuries, 16

Paris.

DU MÊME AUTEUR

A la librairie Fischbacher

QUATRE MOIS AU SAHEL

Un volume in-16 double couronne **3** fr. **50**

En Préparation :

ROBERT SCHUMANN, SA VIE ET SES ŒUVRES

Paris. — Imp. Balitout et Ce, 7, rue Bailli:

HUGUES IMBERT

PROFILS DE MUSICIENS

AVEC UNE PRÉFACE

PAR

ÉDOUARD SCHURÉ

P. TSCHAIKOWSKY. — J. BRAHMS

E. CHABRIER. — VINCENT D'INDY

J. FAURÉ. — C. SAINT-SAËNS

PARIS

LIBRAIRIE FISCHBACHER
(Société anonyme)
33, RUE DE SEINE

LIBRAIRIE SAGOT
RUE GUÉNÉGAUD, 18

1888

A MON AMI

LÉONCE MESNARD

PRÉFACE

La musique ne dépend pas directement de la littérature, mais elle en suit les courants, elle en subit les remous. Parfois aussi elle reflète d'une manière plus naïve, plus inconsciente et par cela même plus intime l'état d'âme et la pensée d'un siècle. On le voit surtout chez les musiciens de génie.

L'époque du romantisme, déjà légendaire pour notre génération, tellement elle nous semble lointaine, fut en France l'âge héroïque des grandes luttes, des expéditions aventureuses, des créations de toute pièce. Un nom illustre, un génie de premier ordre résume cet âge en musique : Berlioz. Le maître dauphinois ne fut pas seulement une merveilleuse imagination musicale, le premier des descriptifs, des coloristes et des instrumentistes, riche en inventions heureuses, et qui dota son art de nouveaux moyens d'expression; Berlioz fut encore un haut initié de la poésie, poète lui-même, écrivain de premier ordre, observateur aigu de la nature hu-

maine. Chose plus rare encore, il fut une grande individualité. Car il unissait dans sa nature puissante et tourmentée les âmes de René, de Hamlet et de Faust. Cela spontanément, sans pose. Il ne les empruntait pas, il les possédait. Il vécut de leur vie dans son existence tragique. Il en but jusqu'à la lie les enthousiasmes, les désespoirs, les folies. Enfin le rire méphistophélique, « rire strident et funèbre » qui parfois éclate sous sa plume et glapit dans son orchestre, ne résonne-t-il pas à notre oreille comme un présage du scepticisme noir et désolé qui devait succéder à la fin de notre siècle au feu d'artifice romantique? Les temps et les modes passent, mais les créations du génie demeurent. Si l'auteur de la *Damnation de Faust* n'a pas renouvelé l'opéra, s'il n'a pas créé le drame musical français, il a renouvelé la symphonie, il a créé un genre qui tient à la fois de la symphonie, de l'ode, de l'oratorio et du drame, genre qui se prête à toutes les combinaisons en ouvrant à l'imagination du musicien les plus vastes perspectives. Enfin, comme Victor Hugo en poésie, il a fondé la liberté en musique. Après lui, il est ridicule de craindre et il est permis de tout oser. Mais quelle différence entre ces deux destinées! Pendant un demi siècle Victor Hugo a marché de victoire en victoire. Berlioz a lutté pendant quarante ans en martyr. Peu avant sa mort — et ce n'est pas ce qu'il y a de moins tragique dans sa destinée — il commençait à devenir populaire. Il a vécu assez pour voir naître la jeune école que son génie avait couvé sous ses ailes d'aigle et qui l'acclame justement comme son maître, mais

lorsqu'on s'est avisé de célébrer son triomphe, on n'a plus trouvé que sa tombe.

Il ne faut pas que cette prodigieuse figure nous rende injuste pour ses successeurs. A l'âge révolutionnaire des conquêtes et des innovations devait succéder une période de repos relatif et d'arrêt apparent. Nécessairement les individualités y seront moins grandes, les œuvres moins originales et moins puissantes. Mais le progrès n'en sera pas moins sensible. Il se marquera par une connaissance plus répandue de toutes les ressources de l'art, par une grande variété de tentatives et par une certaine abondance d'œuvres distinguées, dans lesquelles il sera facile de discerner les nouvelles aspirations et même de deviner l'art futur qui se prépare. Ce siècle a énormément produit ; il est vieux et fatigué et personne n'a encore deviné la figure de son successeur qui n'en devra pas moins éclore un jour de ses cendres. La lassitude qui se manifeste dans les œuvres littéraires et en peinture est moins grande peut-être en musique ; elle est sensible cependant. Mais n'en est-il pas de même dans les trois pays qui seuls jusqu'à présent ont fait l'histoire de la musique ? En Allemagne aucune œuvre extraordinaire ne s'est produite depuis la disparition de Richard Wagner. Le nouvel empire germanique n'a pas enfanté un seul opéra de premier ordre. Car, par leur origine et leur inspiration l'*Anneau du Nibelung* et *Parsifal* remontent bien plus haut. Personne n'a osé ou n'a su élever un édifice nouveau sur le modèle colossal que le créateur de la musique psychologique et du drame musical a tracé de sa main

de géant. Seul Brahms continue avec honneur en la subtilisant la noble tradition de Schumann, dans la symphonie, dans la musique religieuse, dans la musique de chambre et dans le *lied*. M. Imbert qui a pour Brahms un culte spécial, introduira le lecteur dans les finesses et les profondeurs de ce compositeur qui rentre dans la catégorie des penseurs solitaires et des sentimentaux purs, une sorte de Sully Prudhomme en musique. En Italie, Verdi et Boïto essayent avec plus ou moins de bonheur et chacun à sa manière de dramatiser l'opéra italien en y introduisant à petites doses les procédés de Wagner et les ressources inépuisables de l'orchestration moderne. Arrigo Boïto, nature éminemment sympathique, a montré dans *Mefistofele* un grand pouvoir d'assimilation et une vive intelligence musicale. Cette œuvre dénote un musicien poète, une vraie puissance de passion et contient quelques parties saisissantes. — Donc en Allemagne, on se borne à maintenir les grandes traditions ; en Italie on se met au pas. — Quant à la Russie qui s'est déjà révélée avec éclat en littérature, il semble qu'en musique elle cherche encore son propre génie.

L'étude qui ouvre ce volume donnera à ceux qui ne le connaissent point une juste idée d'un des plus jeunes et des mieux doués parmi les compositeurs russes, M. Pierre Tschaïkowski, qui a obtenu cet hiver un si brillant succès à Paris.

Ce qui caractérise l'école française actuelle, c'est la dispersion des efforts, l'absence d'une direction précise, d'un grand but poursuivi, et peut-être d'un maître dirigeant qui s'impose. Elle est sérieuse et

sympathique ; elle travaille, elle cherche, elle s'oriente, mais elle ne sait encore au juste où elle va. Son charme consiste d'autre part dans la variété des talents, dans la spontanéité et la vivacité des impressions, dans l'absence complète de pédantisme et de préjugés. Si pour le moment elle n'a pas encore senti le poids « des longs desseins et des vastes pensées, » elle a pour elle la grâce, la facilité, l'esprit et le naturel, qualités précieuses et toutes nationales. Et puis, ne reconnaissez-vous pas dans ces jeunes musiciens d'aujourd'hui ce je ne sais quoi de libre et de généreux, de chevaleresque et de parfois un peu fou qui est un des traits saillants du tempérament celtique ? Cela est visible dans leur faculté de s'enflammer pour les génies étrangers, de leur rendre justice avec impartialité, avec abnégation même. Ils détestent la banalité, et s'en moquent comme de « joyeux escholiers » ; mais ils comprennent de prime saut, ils adorent sans hésiter tout ce qui est beau, puissant, original. Ce qu'ils appelaient dans une de leurs réunions de jeunesse en style d'atelier l'*insenséisme truculent*, n'est au fond que la gaminerie de l'enthousiasme, la faculté de *s'emballer à fond de train* quand on se passionne, quand on admire et quand on croit — faculté assez dangereuse en politique, je le veux bien, — mais sans laquelle il ne se fait rien de bon en art, et peut-être en toute chose. Car, comme dit le proverbe italien, *sono i matti che fanno ire il mondo*, ce sont les fous, ou pour mieux dire, les enthousiastes, qui font marcher le monde.

On trouvera dans ce volume quatre profils (1) de nos jeunes compositeurs les plus en vue. On aura plaisir à les voir réunis en phalange, et à voir chacune de ces physionomies d'artiste curieusement analysée et mise en relief. M. Imbert, qui a caressé ces pastels d'un crayon vif et subtil, est à la fois un fin connaisseur en musique, et un délicat en littérature.

Non content d'avoir étudié soigneusement les œuvres de nos jeunes maîtres, il a voulu les voir de près, savoir leur vie d'eux-mêmes, afin de les mieux juger. De fait, il est l'ami de plusieurs d'entre eux, ce qui ne l'empêche pas de leur dire des vérités dont ils pourront profiter. Sa sincérité égale sa sympathie. A l'étude scrupuleuse des œuvres, se joignent les détails biographiques. Le critique perspicace a soin d'achever chacun de ses profils par un croquis très ressemblant et très lestement enlevé, du personnage dont il vient d'esquisser la physionomie intellectuelle. Rien n'aide plus à la compréhension d'un individu. Car, comme l'a dit Gœthe, « la présence d'un homme est le seul bon commentaire de ses œuvres et de ses actions, » et un bon portrait est une sorte d'évocation, une présence fugitive, mais réelle.

Dans la galerie qu'on va parcourir, M. Saint-Saëns représente le plus exactement et le plus imper-

---

(1) Les profils sont au nombre de 6 : 2e étrangers, Tschaïkowsky et Brahms. — 4 français, Chabrier, V. d'Indy, Fauré, Saint-Saëns. Ce n'est que la première partie d'un travail devant comprendre une grande partie de la nouvelle école française.

sonnellement le moment présent de l'évolution musicale en France. On a dit de l'illustre historien religieux, qui est aussi et surtout un artiste : « M. Renan ne change jamais d'avis ; il les a tous. » On pourrait dire de même de M. Saint-Saëns : « Il ne change jamais de style ; il les pratique tous avec une égale virtuosité ». Personne ne possède plus à fond la science technique de la musique, personne ne connaît mieux les maîtres, de Bach jusqu'à Liszt, à Brahms et à Rubinstein, personne ne manie plus habilement toutes les formes vocales et instrumentales. M. Saint-Saëns peut dire : « Rien de musical ne m'est étranger ». Il a abordé tour à tour tous les genres et presque avec un égal bonheur. On remarque chez lui une imagination souple et vive, une constante aspiration à la force, à la noblesse, à la majesté. De ses quatuors, de ses symphonies se détachent des échappées grandioses, des fusées d'émotion trop vite évanouies. Mais il serait impossible de définir l'individualité qui se dégage de l'ensemble de son œuvre. On n'y sent pas le tourment d'une âme, la poursuite d'un idéal. C'est le Protée multiforme et polyphone de la musique. Essayez de le saisir ; le voilà qui se change en sirène. Vous êtes sous le charme ? Il se métamorphose en oiseau moqueur. Vous croyez le tenir enfin ? mais il monte dans les nuages en hypogriffe. Sa nature propre perce le mieux en certaines fantaisies spirituelles d'un caractère sceptique et mordant comme la *Danse macabre* et le *Rouet d'Omphale*. Il lui faudrait un livret d'opéra où sa nature satyrique et fantasque pût se donner pleine carrière.

M. Imbert le dit à merveille, il y a du gamin de Paris dans Saint-Saëns; le plus aimable, le plus cultivé et le plus intelligent des gamins de Paris, d'un esprit cosmopolite et musicien accompli.

M. Massenet apparaît tout de suite comme une personnalité mieux définie (1). La coupe élégante et ciselée avec laquelle il puise à la source de la mélodie et dont il se sert avec tant de grâce est souvent une coupe enchantée. M. Massenet a deux notes personnelles, originales : d'une part, une tendresse insinuante, enjôleuse, qui s'élève parfois jusqu'à la passion; de l'autre une mélancolie pénétrante et singulièrement incisive. La première prédomine dans la charmante partition de *Marie Madeleine*, judicieusement appréciée dans ce livre; la seconde traverse toute son œuvre. J'en trouve une expression courte, mais saisissante dans la *prière d'Electre* des *Erynnies*, dans ce solo de violoncelle accompagné d'un imperceptible sanglot des violons, plainte admirable, d'une désolation profonde et infinie comme la mer. M. Massenet n'eût-il écrit que cette simple mélodie, aurait donné la preuve d'une grande capacité d'émotion. Il y a dans sa musique comme un écho individuel du lyrisme de Lamartine et de Musset. Certes, ses œuvres symphoniques et ses partitions d'opéra ont beaucoup de saveur et des qualités de premier ordre. Mais on voudrait lui voir traiter au théâtre un sujet aussi

(1) La biographie de M. Massenet n'est pas comprise dans ce travail, mais il a été fait mention de lui dans la biographie de Saint-Saëns.

heureusement adapté à son tempérament que l'était le drame sacré de *Marie Madeleine*.

Dans cette galerie, M. Chabrier représente un type brillant de méridional sanguin et coloriste, plein de fougue sensuelle, de verve de bon aloi et d'esprit pétillant. Il empoigne facilement et comme il aime la vie, il est fait pour le drame et la musique vocale. Le *Roi malgré lui* et *Gwendoline* sont de belles promesses. Mais comme tant d'autres, M. Chabrier est à la chasse d'un poème d'opéra qui permette à son talent vigoureux de se déployer complètement. Peut-être l'a-t-il trouvé ; en tout cas il a le temps.

Gabriel Fauré nous offre un type opposé et assez rare, celui du méridional mélancolique et rêveur, nature d'une finesse exquise, d'une haute distinction. Il produit peu, mais avec un soin jaloux et une recherche persévérante du trait caractéristique. Je l'avoue à ma honte, je connais trop peu ses œuvres pour le juger à fond, mais ce que j'en connais m'a ravi. Sous une forme parfois un peu subtile se dessine un sentiment toujours net. Quels contours légers, quelle transparence aérienne dans le chœur des *Djinns*. Il y a de lui une mélodie pour chant d'une tristesse berçante et d'une délicieuse envolée. Elle se termine par ces mots : *O nuit mystérieuse!* et vous emporte sur les ailes du rêve dans les enchantements d'un bonheur perdu. Trait particulier chez Gabriel Fauré : il a la profondeur et l'intensité de la rêverie germanique avec la précision de lignes des paysages provençaux.

M. Vincent d'Indy vient lui aussi du Midi, mais au

physique comme au moral, on le prendrait plutôt pour un homme du Nord. Ses traits fins et fermes annoncent un caractère original, une individualité très accentuée, une volonté concentrée en elle-même. Il ne s'abandonne véritablement qu'en musique. Alors on s'aperçoit que sous ses dehors sévères, presque hiératiques il cache des sources profondes d'énergie, de rêve et de pensée. Je n'aurai garde de refaire le portrait si ressemblant que M. Imbert a tracé du sympathique musicien. Mais, depuis que son étude a paru dans l'*Indépendance Musicale,* M. Lamoureux a exécuté, au Cirque des Champs-Elysées, une symphonie sur Wallenstein, en trois parties, qui nous montre le talent de M. Vincent d'Indy en plein progrès avec des signes évidents de maturité. La *Trilogie de Wallenstein* est une œuvre fortement conçue et savamment exécutée. A côté d'une véritable puissance d'orchestration et d'une touche vigoureuse dans le coloris instrumental, elle témoigne d'une intelligence profonde du drame qu'elle interprète. Comme il nous le dit dans sa notice analytique, M. d'Indy a voulu fournir un commentaire musical des trois drames de Schiller, qui forment la trilogie de Wallenstein. Ses trois morceaux symphoniques font ressortir par une distribution graduée et profondément méditée des effets, la quintessence de l'action, j'entends non l'action elle-même, mais les sentiments généraux qui la dominent et pour ainsi dire les puissances occultes qui la dirigent. — D'abord le rythme varié d'une danse sauvage évoque sous nos yeux le camp de Wallenstein, où plusieurs bas-

sons peignent drôlement et heureusement le sermon comique du capucin. Les masses belliqueuses se déchaînent de nouveau ; mais elles sont domptées subitement par la fanfare impérieuse et fatale qui personnifie Wallenstein, le grand charmeur de soldats, le grand dompteur d'armées de la guerre de Trente-Ans. — La seconde partie est exclusivement consacrée au drame d'amour de Max et de Thécla, dont les idéales ivresses sont peu à peu étouffées par la fatalité qui les enveloppe du dehors et par la sombre ambition de l'aventurier qui accumule les ruines sur sa sanglante carrière. Il rêve une couronne pour sa fille, et ne sait pas qu'il tisse un linceul pour elle et pour son bien-aimé. Signalons l'entrelacement du motif de Max Piccolomini avec celui de Thécla, comme une combinaison heureuse dans sa simplicité savante. — La troisième partie peint la mort de Wallenstein. Je m'attendais à ce que la fin tragique du général, trahi et assassiné fût marquée d'une manière plus dramatique par un glas funèbre, qui en eût fait pénétrer le frisson dans l'auditoire. Le musicien a préféré laisser expirer son héros sous l'étreinte lente de la destinée et de son mauvais génie. Peut-être a-t-il bien fait. Car en cela, il est demeuré fidèle au système adopté dans cette œuvre et à cette manière tout idéale et tout intérieure de suivre l'action. Des accords mystérieux symbolisant l'influence des astres encadrent ce morceau ; ils lui prêtent une grandeur étrange et saisissante, qui achève de peindre l'âme du personnage principal.

— De tous nos jeunes musiciens, d'Indy est celui

qui réfléchit le plus sur son art, le seul qui cherche à faire régner sur ses inspirations une pensée philosophique. L'ensemble des qualités dont cette œuvre fait preuve doit le pousser au drame musical. Qu'il s'y lance, et puisse-t-il réussir ! Mais qu'il se ceigne les reins et ramasse toute sa force. Car après ce gage nous attendons beaucoup de lui.

*
* *

Dans un prochain volume, M. Imbert donnera peut-être une série d'études sur MM. Reyer, Lalo, Joncières, Th. Dubois, Lenepveu, Guiraud, Castillon, B. Godard, Chauvet, Augusta Holmès, etc... Alors seulement son tableau de la jeune école de musique française sera au complet. Mais les quatre noms qu'il a choisis parmi les plus entreprenants et les plus hardis permettent dès à présent de juger de ses tendances dominantes.

*
* *

En somme la jeune école française marche, et son avant-garde aperçoit de nouveaux horizons. Les conquérir sera moins facile. L'outillage ne lui fait pas défaut, il est même au grand complet. Tous les genres lui sont familiers. Ni l'harmonie, ni l'orchestration allemande n'ont plus de secret pour elle. On étudie Berlioz, on approfondit Schumann et Wagner est couvert de fleurs par ceux-là mêmes qui s'opposent

à ce qu'on le joue. Mais aux meilleurs navires il faut de hardis capitaines, et les Christophe Colomb, voire les Fernand Cortez et les François Pizarre ne naissent pas tous le jours. Quelle que soit la popularité dont jouissent aujourd'hui tous les genres, sans aucun doute les grandes batailles se livreront autour du drame musical. Là, la victoire suppose des conditions si variées qu'il est impossible d'en prévoir le jour, mais il viendra à coup sûr. Espérons que l'*Association pour le développement du drame musical en France* fondée par M. Lamoureux lui préparera une arène digne de lui. Peut-être se trouvera-t-il encore des gens pour taxer cette entreprise d'antipatriotique. Car si ce charmant pays de France est parfois celui des plus hardis novateurs, c'est aussi celui où la routine et la mode exercent un empire tyrannique, et ces divinités rageuses sont gardées par une armée de moutons de Panurge.

S'il fallait dire toute ma pensée sur ce sujet, en laissant de côté les conditions extérieures et matérielles, j'affirmerais peut-être que la grande réforme du drame musical rèvée par quelques-uns d'entre nous ne me paraît guère possible sans qu'un vent nouveau se lève en littérature et en poésie. Et ce vent ne soufflera pas, à moins d'une orientation nouvelle de la pensée philosophique et religieuse qui dirige notre siècle. Tant que le scepticisme et le matérialisme qui obscurcissent les hautes sphères de la pensée contemporaine ne seront pas remplacés par une réapparition éclatante des vérités éternelles, qui, aux grandes heures, ont toujours servi de boussole et

d'étoile à l'humanité, la littérature ne sortira pas d'un naturalisme limité, le drame des vérités de surface, la musique des tâtonnements. Car la matière ne se transforme que sous le feu de l'âme, et l'âme ne s'éveille qu'au souffle de l'esprit. Or l'esprit vient d'en haut. Mais cette question est trop vaste pour que je songe même à l'effleurer ici.

Je me contenterai de donner en finissant un conseil aux très jeunes musiciens qui par hasard liront ces pages. D'abord l'étude des chansons populaires que l'abondante littérature du *Folklore* met aujourd'hui à leur portée ne leur serait-elle pas profitable ? Préparée par les beaux travaux de savants tels que M. Gaston Pâris, elle a débuté par la résurrection d'une fée nationale : *Mélusine*, due à l'initiative courageuse d'un érudit plein de goût et d'esprit, M. Henry Gaidoz (1). Depuis, MM. Bourgaud-Ducoudray, Tiersot et Quellien ont donné au Cercle Saint-Simon et ailleurs d'intéressantes séances de chansons populaires de toutes les provinces de France et de presque tous les pays d'Europe. Ils ont dit et ils rediront, mieux que je ne saurais le faire, tout le parti qu'on en peut tirer au point de vue musical. Je n'en veux qu'un exemple : cette perle d'opéra qui se nomme *Carmen*. Il est vrai que Bizet avait une étincelle de génie et qu'il eût la chance de tomber sur un livret taillé ma-

(1) L'intéressante *Revue* mensuelle de *Mélusine*, fondée par MM. Gaidoz et Rolland, continue à paraître sous la direction de M. Gaidoz. Celle des *Traditions populaires* de M. Sébillot et *la Tradition* de MM. Blémont, Vicaire, etc..., l'ont suivie et ont emboîté son pas.

gistralement dans une nouvelle de Mérimée par deux praticiens du théâtre. Mais qui fit jaillir l'étincelle? De quelle semence le compositeur a-t-il fait germer la ravissante floraison mélodique qui nous charme et nous enivre? D'une chanson populaire de Séville et de quelques danses espagnoles.

L'autre conseil a trait à nos légendes, à nos vieilles traditions nationales. Là dorment encore des sources vierges et des trésors inconnus. Encore faut-il les découvrir. Il faut voir la légende avec l'intuition psychique, et puis la traiter avec une liberté souveraine. Alors elle peut devenir un miroir magique qui reflète les profondeurs cachées de l'homme. Chaque nation, chaque province, chaque individu possède une âme originale qui ne ressemble à aucune autre. Dans le mystère de cette âme gît le secret du talent et du génie. Le tout est de le trouver. Mieux que personne le musicien peut surprendre l'invisible, le saisir et le faire parler, à condition de le chercher longuement et de se souvenir de l'inscription du temple de Delphes : « Connais-toi toi-même. »

ÉDOUARD SCHURÉ.

7 mai 1888.

P. TSCHAIKOWSKY

La tête remplie d'intelligence et de charme, le front largement développé que laissent très à découvert des cheveux d'un blond cendré, coupés en brosse, les sourcils estompant finement l'arcade sourcilière assez profonde, d'où se dégage l'œil bleu largement ouvert, plein de franchise et de bonté, le nez bien modelé, la bouche aux lèvres appétentes que laisse apercevoir la moustache relevée en pointes, le menton et les bas côtés de la figure entièrement recouverts par une barbe blonde en éventail, telle est l'esquisse faite de souvenir de Pierre Tschaïkowsky, ce compositeur russe, dont les œuvres sont appelées à voir le jour en France, dans un avenir prochain. Si, sur ses traits, ne se trouve pas nettement accentué le signe caractéristique du type slave, comme chez Rubinstein, Glinka, Asantschewsky, c'est que dans ses veines coule un peu de sang français ; en effet, sa mère, née d'Assier, descendait d'une famille française émigrée en Russie, sous Louis XIV, lors de la révocation de l'édit de Nantes. Son père était ingénieur des mines.

1

Né en 1840 à Voltkinsk, province de Viatra (Russie), Pierre Tschaïkowsky manifesta, dès l'enfance, un goût prononcé pour la musique. Mais ses parents le destinaient à la magistrature et, à l'âge de dix ans, il entrait à l'École impériale des droits de Saint-Pétersbourg, dont il suivit les cours pendant neuf années. Ce n'est qu'à la fin de cette période qu'il prit des leçons d'un excellent pianiste, Rodolphe Fündiger. Les progrès qu'il fit avec cet artiste lui révélèrent sa véritable vocation pour la musique. Néanmoins, après avoir terminé ses études de droit, il entra au ministère de la justice, où il resta pendant trois années, ce qui fut encore une cause de retard pour ses études musicales.

En 1861 (Tschaïkowsky avait alors vingt et un ans), Zaremba ouvrait des cours de théorie musicale et de composition. Notre jeune artiste s'empressa de les suivre, et ses progrès furent si rapides qu'il prit la résolution de renoncer à ses fonctions d'attaché au ministère de la justice pour se vouer entièrement à un art qui le passionnait, ne rêvant que de produire des œuvres dignes de l'immortalité. Antoine Rubinstein venait de fonder le Conservatoire impérial de musique (1862), et ce fut sous sa direction et celle de Zaremba qu'il étudia tout particulièrement l'instrumentation.

En 1865, Tschaïkowsky avait terminé ses études, et sa première composition fut une cantate sur l'Ode de Schiller, *A la joie,* qui eut l'honneur d'être exécutée au palais de la grande-duchesse Hélène, protectrice du Conservatoire. On voit déjà que ses aspirations étaient des plus élevées, puisqu'il prenait pour sujet cette même Ode, qui a inspiré la merveilleuse *Symphonie avec chœurs* de Beethoven, cette œuvre de géant. Il fut engagé, immédiatement après, par Nicolas Rubinstein, comme professeur au Conservatoire de Moscou, où il exerça pendant onze ans ces fonctions, qu'il n'abandonna que pour se livrer exclusivement à la composition.

Tschaïkowsky a aujourd'hui 47 ans et son œuvre est

déjà considérable, puisqu'elle ne comprend pas moins de 280 compositions, au nombre desquelles il faut compter : quatre symphonies, trois suites d'orchestre, quatre ouvertures ou poèmes symphoniques, six grands opéras, deux messes russes, trois quatuors à cordes, un trio pour piano, violon et violoncelle, divers concertos et morceaux originaux, enfin une multitude de *lieder*. Les ouvertures ou poèmes symphoniques s'appellent : *Roméo*, la *Tempête*, *Francesca*, *Manfred*, etc... ; les opéras : *Voyevode*, *Vakoula le Forgeron*, *Jeanne d'Arc*, *Mazeppa*, *Oneguine*, le *Caprice d'Oksâne*. L'opéra d'*Oneguine* a été représenté avec le plus vif succès en 1884 à Saint-Pétersbourg, et le *Caprice d'Oksâne* tout récemment, le 27 janvier 1887, sous la direction de l'auteur, à Moscou.

De sa petite résidence de Moïdanowo, près de Moscou, il écrivait, le 10 février 1887, à un ami de Paris pour lui peindre toute sa joie à l'occasion du succès qu'il venait d'obtenir :

« Ne vous ai-je pas écrit que mon opéra, *le Caprice d'Oksâne*, vient d'être représenté trois fois de suite sous ma direction. On prétend que je ne manque pas de talent comme chef d'orchestre, et si vous saviez comme cela me réjouit ! On m'a fait de nombreuses ovations et ma maisonnette est toute pleine des couronnes que l'on m'a offertes..... Le 5/17 mars, je conduirai l'orchestre à un concert consacré entièrement à ma musique, à Saint-Pétersbourg ; il est plus que probable que, de là, je prendrai mon vol vers Paris. Ce cher Paris ! Ce sera un grand plaisir pour moi d'y retrouver mes amis, vous en tête. »

Le style, c'est l'homme. Dans cette lettre et dans bien d'autres que nous avons eues sous les yeux, se révèle une modestie naturelle, une absence de toute vanité, qui n'exclut pas l'ambition, une âme enthousiaste, un cœur aimant. On voit que le succès qu'il obtient et sur lequel il ne comptait pas si largement le ravit, mais sans altérer les heureuses qualités que lui a départies la nature.

A considérer le nombre et l'importance de ses compo-

sitions, on sent que la pensée de cet artiste de valeur a toujours été en communion avec l'art. Malheureusement, à l'exception de quelques fragments exécutés aux Concerts populaires et dans les séances de musique de chambre, la grande majorité d'entre elles est inconnue en France. Il est donc assez difficile de porter, sur simple lecture, un jugement d'ensemble, qui risquerait fort d'être erroné. Pour donner du reste, avec compétence, un avis sur une composition, il faut l'avoir entendue plusieurs fois et ne pas se hâter d'exprimer une opinion sur les maîtres qui veulent être étudiés.

Néanmoins, il est permis de faire connaître l'impression première que nous ont laissée les œuvres de Tschaïkowsky exécutées en France jusqu'à ce jour. Elles ne nous semblent pas porter d'une manière très accentuée l'empreinte du caractère de la nation qui l'a vu naître, ni révéler l'influence exercée par le milieu dans lequel il a vécu. On peut dire qu'elles ont encore moins d'individualité que celles de certains compositeurs russes. A l'exception des airs nationaux ou populaires reproduits et développés habilement par le compositeur, la musique de Tschaïkowsky nous donne-t-elle l'impression des scènes de la vie slave, avec ses mœurs, ses coutumes, la tendance particulière de son génie poétique, comme ont su si bien le faire les littérateurs russes? Nous rappelle-t-elle ces descriptions poétiques de « la steppe sur laquelle passe, par intervalles, une brise printanière et rendant, comme un orgue immense, des sons puissants et profondément doux (1). » Nous peint-elle les plaines immenses avec leurs manteaux de neige, les sauvages forêts de sapins secoués par les vents du Nord, et les lacs aux teintes « d'acier bruni », dont parle Balzac? C'est ce que nous fera connaître l'audition des grandes pages symphoniques et des opéras.

Dans les compositions de petite dimension, comme les

---

(1) Sacher-Masoch (Hadaska).

lieder, les pièces pour piano, les morceaux détachés pour piano et instruments à cordes, la note de Tschaïkowsky est charmante, pleine de sentiment. Dans ce genre, il se rapproche de l'école romantique de Schumann et il y excelle.

Dans les œuvres instrumentales de longue haleine, au contraire, il a manqué de mesure, de modération; elles n'ont point les qualités qui distinguent celles des grands maîtres : la concision et la cohésion. Il semble que le besoin de composer, de dire en musique tout ce qu'il ressentait l'ait entraîné au delà des règles. Dans plus d'une de ses œuvres, il n'a pas su élaguer ce qu'il y avait de surabondant ; il a oublié, à l'exemple de Schubert et de Raff, que le complément de toute œuvre d'art doit être *un retour scrupuleux de l'artiste sur lui-même*. Aucun compositeur n'a donné un exemple plus frappant de la valeur de ce principe que le plus grand artiste du monde, l'universel Beethoven. Jamais satisfait de lui-même, il remania sans cesse les plus belles de ses conceptions, celles qui paraissent sorties avec le plus de facilité de son cerveau. N'a-t-il pas composé quatre ouvertures pour l'opéra de *Fidelio?*

Toutes ces remarques, nous les avons faites en assistant dernièrement à l'audition de diverses pièces du maître russe, que M. Mackar avait organisée, comme il l'avait déjà fait une première fois l'année dernière, à la salle Erard. M. Mackar s'est voué avec le plus grand zèle à la popularisation des œuvres de son auteur préféré et il avait su réunir des artistes d'élite pour donner à l'interprétation toute la perfection désirable ; il suffira de citer les noms de Mme Conneau, de MM. Diemer, Marsick, Mas, Brandoukoff.

Les *lieder*, tels que l'op. 6, n° 2 « *Pourquoi tant de plaintes* », l'op. 6, n° 1 « *N'accuse pas mon cœur* » et l'op. 6, n° 6 « *Ah! qui brûla d'amour* », avec accompagnement de violoncelle, sont des pages exquises de sentiment, imprégnées d'une mélancolie pénétrante. Ce sont

là des œuvres originales qui, bien qu'inspirées par l'Ecole allemande, dénotent une individualité. Il faut en dire autant des pièces pour piano, notamment le *Chant sans paroles* (op. 2, n° 3) et la Polonaise tirée de l'opéra *Onéguine* et transcrite par Liszt, qui sont pleines de fantaisie; puis des deux mélodies pour violoncelle, exécutées par un artiste russe, M. Brandoukoff. La *Sérénade mélancolique* (op. 26), pour violon, qu'a dite avec sa largeur de style habituelle, M. Marsick, ne manque pas de caractère, bien que la partie médiane, à partir du *Più mosso agitato*, nous ait semblé terne et délayée. Nous lui préférons de beaucoup, dans l'œuvre 42, le Scherzo à 6/8 si caractéristique avec son mouvement de marche un peu sauvage, et la jolie mélodie suivante, qui avaient été exécutés l'année précédente à la salle Erard.

Dans le trio pour piano, violon et violoncelle (op. 50), à la mémoire de Nicolas Rubinstein, ainsi que dans les fragments du deuxième quatuor à cordes (op. 22), apparaissent malheureusement les défauts que nous avons signalés comme existant dans les œuvres importantes de Tschaïkowsky : longueurs, redites, absence d'unité. Ce sont des suites de sujets mélodiques, dont quelques-uns fort intéressants, qui, loin de perdre de leur valeur à être désagrégés, gagneraient à être exécutés séparément.

La musique russe est un art encore jeune, puisqu'il date à peine de soixante ans. Mais, si l'on considère le chemin parcouru par les compositeurs de cette nation, Rubinstein, Glinka, Verstowski, Dargonijsky, Sseroff, Rimsky-Korsakoff, Asantschewsky, Tschaïkowsky, Popper, etc., on peut prédire un bel avenir à l'art musical russe, lorsque, se dégageant entièrement de l'influence des écoles étrangères, dont il saura retenir toutefois les heureuses qualités, il aura revêtu une individualité plus tranchée. S'inspirant des chants populaires, qui empruntent au mode *mineur* une couleur triste, mélancolique, parfois sauvage, bien en rapport avec le caractère de la nation, les compositeurs russes ont su déjà, en les har-

monisant, les adapter de la manière la plus heureuse à leurs œuvres. C'est dans cette voie que doit entrer encore plus résolument la jeune école russe. C'est en s'inspirant de la nature d'un pays, des mœurs d'un peuple, de ses traditions, que les grands maîtres ont su trouver la note vraie, la sincérité d'accent, le cachet individuel qui ont rendu leurs œuvres nationales et immortelles. Beethoven, Schumann, Berlioz, Wagner, Brahms et nombre de compositeurs de l'école moderne française ont suivi cette voie avec le plus vif succès. N'est-ce pas en parcourant la délicieuse campagne des environs de Vienne que Beethoven, tel qu'une abeille allant demander aux fleurs son miel, puisait au sein de la nature les motifs de sa *Symphonie pastorale* (1)?

Les *Maîtres Chanteurs* de R. Wagner ne sont-ils pas une peinture fidèle de la merveilleuse et florissante Nuremberg au temps d'Albert Durer, avec ses Minnesinger, ses corporations et les naïves chansons populaires du seizième siècle ? Robert Schumann, J. Brahms, n'ont-ils point introduit dans leurs divins *lieder*, dans leur musique symphonique, des motifs populaires pleins de caractères, sans parler de certains thèmes russes introduits si heureusement par Beethoven dans ses immortels quatuors à cordes? Plus récemment, un compositeur de l'École française, M. V. Joncières, dans un sujet russe, *Dimitri*, a montré, en appropriant habilement le style simple et touchant des mélodies slaves à une œuvre dramatique, quel parti on pouvait tirer de l'étude des chansons d'une nation et de leur application à l'action d'un grand fait historique. Nous pourrions citer bien d'autres exemples.

En terminant, nous exprimons le vif désir qu'on ne nous tienne pas plus longtemps à Paris dans l'ignorance presque complète des compositions symphoniques et

---

(1) La *Symphonie pastorale* a été composée en 1802 à Heiligenstadt, village situé sur la rive droite du Danube.

dramatiques de Tschaïkowsky. Ce grand artiste mérite d'être connu en France, et nous ne pouvons qu'engager les directeurs des concerts, — nous ne nous adressons pas aux directeurs actuels de nos scènes lyriques, et pour cause — à accorder au compositeur russe une place aussi large que possible dans leurs programmes.

JOHANNES BRAHMS

> La musique convient mieux que tout autre art pour exprimer les pensées flottantes, les songes sans formes, les désirs sans objet et sans limites, le pêle-mêle douloureux et grandiose d'un cœur troublé qui aspire à tout et ne s'attache à rien.
>
> H. Taine.

« Brahms est le Mozart du dix-neuvième siècle (1) ». En portant un jugement aussi favorable sur le maître de Hambourg à l'aurore de sa vie, Schumann voulait ainsi donner un témoignage éclatant de la profonde admiration qu'il professait pour un artiste, appelé à devenir l'un des plus grands génies musicaux de notre époque. Nul plus que lui ne pouvait être meilleur juge, puisqu'à son immense talent de compositeur il joignait celui non moins apprécié de critique d'art. Mais il ne prétendait pas faire entendre par là que Brahms eût hérité, à l'exclusion de tout autre, de l'auteur de *Don Juan* et des charmantes symphonies ; il voulait encore moins prouver que les deux compositeurs eussent une affinité très marquée.

Comme l'a si bien dit Léonce Mesnard, « la musique de Mozart n'est pas toute la musique ». Depuis sa mort,

---

(1) R. Schumann. — 18e numéro de la *Nouvelle Gazette musicale* de Leipzig.

la science des sons, qui n'était au dix-huitième siècle qu'à son début, a pris son essor et s'est développée, au point de vue de la richesse harmonique, d'une manière grandiose ; elle est entrée également plus avant dans le secret de dépeindre ces états de l'âme, qu'aucune langue parlée ne saurait bien exprimer. De nouveaux génies ont paru à l'horizon, Beethoven le plus grand de tous, Mendelssohn, Schumann, Berlioz, Wagner, qui ont su si bien comprendre l'au-delà des sensations superficielles et rendre ce sens intime des émotions contenues, qui ne remontent pas à la surface. Après eux ou en même temps qu'eux est arrivé J. Brahms, creusant encore plus profondément le sillon tracé par ses devanciers ou ses contemporains, découvrant le long du sentier déjà exploré de nouvelles fleurs au parfum âcre et sauvage, et faisant de la musique symphonique une étude que l'on pourrait appeler psychologique.

S'il devait être rattaché à l'un des maîtres que nous venons de citer, ce serait, pour bien des motifs, plutôt à Beethoven qu'à Mozart.

Comme Beethoven, Brahms est avant tout un symphoniste. Il n'a pas abordé le théâtre et n'a pas même à son actif un opéra comme *Fidelio*. On ne peut, en effet, considérer comme œuvre théâtrale *Rinaldo*, cantate de Gœthe (1), qu'il a conçue dans la forme adoptée par Schumann, pour *Manfred*, le *Paradis et la Péri*. Il a été au contraire un producteur puissamment inspiré dans la musique orchestrale. Comme Beethoven, il a su donner à l'orchestre une force, une plénitude, une expression que l'on ne rencontre malheureusement pas à un aussi haut degré chez son maître, conseiller et admirateur, R. Schumann. Les symphonies de ce dernier sont des chefs-d'œuvre de sentiment ; mais l'étouffement des diverses parties de l'orchestre et une certaine épaisseur

(1) Gœthe a puisé le sujet de cette cantate dans un épisode de la *Jérusalem délivrée*, du Tasse.

du tissu musical, produisent une sonorité *grise*, qui nuit à l'épanouissement des masses instrumentales, et procure à l'auditeur une sensation de regrets (1). Chez Brahms, l'orchestre vient admirablement en dehors ; on y trouve cet art des gradations et des dégradations, cette force disciplinée qui, chez l'auteur de la *Symphonie avec chœurs*, est porté à ses dernières limites. Dans ses symphonies et surtout dans ses admirables sextuors et quatuors pour instruments à cordes, se révèlent nombre de rythmes, de sonorités les plus saisissants, les plus variés, dont il est facile de découvrir la paternité dans les derniers quatuors de Beethoven, source féconde à laquelle devraient puiser largement les artistes épris de l'idéal dans l'art.

C'est bien ici le lieu de faire remarquer combien, *en Allemagne*, la question Brahms et Wagner a été mal posée; je ne dis pas résolue, l'avenir en prendra soin. Dans leur admiration pour Richard Wagner, ses partisans (*les exclusifs*) ont été jusqu'à déclarer que *lui seul* avait hérité de Beethoven; ils n'ont voulu voir en Brahms qu'un *contrepointiste* plus ou moins savant, un fort en thème musical. Ils n'ont oublié qu'une chose importante, c'est que R. Wagner n'a pas abordé la symphonie proprement dite, pas plus qu'il ne s'est essayé dans la musique de chambre. Ne l'a-t-il pas voulu, ne l'a-t-il pas pu? Là n'est point la question; c'est la constatation d'un fait (2). Il a cherché, s'appuyant sur les légendes poétiques et populaires, à donner à l'Allemagne l'opéra, le drame musical national, avec toutes les splendeurs de la mise en scène, à continuer l'œuvre si bien esquissée par Weber,

---

(1) Il y a lieu de remarquer que, à l'audition des symphonies de Schumann, réduites par lui-même pour piano à quatre mains, cette lourdeur ne se fait pas sentir.

(2) Une seule fois, Wagner a tenté la symphonie. Son œuvre fut exécutée en 1832 à Leipzig. Nous n'en parlons que pour mémoire, l'auteur l'ayant traitée lui-même d'œuvre de jeunesse.

Lors d'une deuxième exécution de cette page symphonique à Venise en 1882, Wagner précisa les vraies raisons pour lesquelles il cessa d'écrire des symphonies.

en y introduisant les importantes réformes et les audacieuses innovations qui immortaliseront son nom. Il a été un créateur de génie, en musique comme en poésie, puisqu'à l'exemple de Berlioz il a été lui-même l'habile librettiste de ses grands drames, de ses poèmes symphoniques.

Si, au point de vue de la juste application de la musique aux paroles et de la vérité dans l'expression dramatique, sa filiation directe avec Glück est incontestable, il n'est pas moins certain que, pour la couleur et la trame mélodique, il s'est inspiré de Weber. La fulgurante ouverture du *Vaisseau-Fantôme* et bien d'autres pages ne sont que des amplifications heureuses et puissantes du style du *Freischütz.*

Il n'y a qu'à étudier d'un peu près la vie de Wagner pour voir en quelle estime il tenait son devancier dans la carrière dramatique. La lecture de son Esquisse biographique et de ses Souvenirs (1), nous montre de la manière la plus péremptoire le rôle qu'a jouée dans sa vie l'étude des œuvres de Weber. Ce fut l'audition du *Freischütz* qui lui inspira pour la musique une passion si exaltée. Mozart, au contraire, ne lui plut pas tout d'abord. Il nous raconte que, lorsqu'à Dresde il voyait passer Weber devant sa demeure, il le considérait toujours avec un effroi sacré. Quand il composa son premier opéra romantique, ce fut Weber qui lui servit de modèle. En 1844, il fit la propagande la plus active pour obtenir le retour de Londres à Dresde des restes mortels de Charles-Marie de Weber et composa, lors de cette translation, la *Marche funèbre* dont il puisa les motifs dans *Euryanthe.* Dans le discours qu'il prononça sur sa tombe, il sut faire ressortir qu'il ne fut jamais au monde un musicien plus allemand que lui.... Il ne fit aucune allusion à Beethoven.

(1) Richard Wagner. — *Souvenirs* traduits de l'allemand, par Camille Benoit.

Nous ne voulons point avancer, toutefois, que R. Wagner ne ressentit pas une profonde admiration pour l'immortel auteur de la *9e Symphonie;* mais les sommets qu'avait atteints Beethoven dans la musique symphonique lui causèrent de l'épouvante, du vertige et, finalement, le détournèrent de le suivre sur le même terrain. Il l'avoue lui-même dans son Esquisse autobiographique : « Je renonçai à mon modèle Beethoven ; sa dernière symphonie, conclusion d'une grande époque artistique, me parut être la clef d'une voûte au-dessus de laquelle personne ne pouvait s'élever et à l'abri de laquelle personne ne pouvait obtenir l'indépendance. »

Ce que nous avons voulu prouver et ce que nous croyons avoir démontré, c'est que Weber fut l'initiateur de Wagner dans l'art musical, son principal modèle, son auteur préféré.

Brahms, lui, est passé maître dans la symphonie, dans la musique purement instrumentale. Plante de la même famille que les Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schumann, il a été, plus qu'aucun autre, le continuateur de Beethoven. Les similitudes surgissent à chaque page de ses œuvres, notamment à partir de l'op. 11, *la Sérénade* en *ré*, pour orchestre. Dans les symphonies, dans les sextuors et quatuors pour instruments à cordes, on retrouve entièrement la donnée beethovénienne, c'est-à-dire la richesse de la mélodie unie à l'art le plus parfait des modulations, les accents d'énergie et de sombre passion qui caractérisent la dernière manière du Maître.

Un critique très compétent en Allemagne, M. Hermann Deiters, dans une étude approfondie sur Brahms, fait ressortir cette parenté avec Beethoven :

« Seul, parmi les artistes de ce siècle, Brahms a des points de ressemblance avec Beethoven, aussi bien par son style que par les formes qu'il donne à ses créations et par sa facture. C'est en marchant dans la voie tracée par Beethoven que Brahms, égal à ce grand maître par les dons de la naissance, poursuit le but auquel aspire l'artiste véritable. »

Johannes Brahms est bien Allemand ; sa tête, si pleine d'énergie et de ténacité, au front largement développé, possède tous les traits caractéristiques des plus beaux types de la race saxonne. Né à Hambourg, le 7 mai 1833, il était fils d'un contrebassiste au théâtre de cette ville, excellent musicien lui-même. Dans le milieu artistique où il vécut, il puisa les conseils, suivit les modèles qui développèrent rapidement ses facultés naturelles. Ses premiers maîtres, Cossel de Hambourg et Marxsen d'Altona, lui enseignèrent à fond l'étude de l'harmonie et de la théorie. Tout jeune, il vécut en compagnie des œuvres des grands maîtres, Bach et Beethoven, et il avait une mémoire si prodigieuse, qu'il savait par cœur les partitions les plus compliquées. Marxsen lui fit faire également des progrès rapides dans l'étude du piano, et, à quatorze ans, il obtenait déjà les plus vifs succès en public. C'est dans un voyage qu'il entreprit en 1853, avec le violoniste hongrois Rémény, pour donner des concerts, qu'il fit la connaissance de Joachim et de Liszt, dont il excita l'admiration. Ils l'engagèrent à se rendre à Düsseldorf auprès de Robert Schumann, qui, depuis 1850, remplissait dans cette ville les fonctions de directeur de musique, en remplacement de Ferd. Hiller, nommé maître de chapelle à Cologne. Il suivit leurs conseils et se sépara de Rémény.

Cette décision eut une grande influence sur sa vie artistique, car Schumann, enthousiasmé par les belles qualités qu'il découvrit dans les premières œuvres du jeune compositeur, lui donna les plus vifs encouragements, et, dans un article de la *Nouvelle Gazette musicale* de Leipzig, le salua comme un « Messie musical. »

En 1854, il acceptait les fonctions de maître de chapelle, chez le prince de Lippe-Detmold, et se consacrait plus exclusivement à l'étude de la théorie et de l'orchestration. Il avait déjà à cette époque composé plusieurs œuvres de mérite : trois *sonates* et un *scherzo* pour piano, des *lieder* un *trio* pour piano, violon et violoncelle, des *variations*

sur un thème de Schumann (op. 9). Ces premières compositions révélaient la riche organisation de Brahms, une conception hardie et puissante.

Après être resté quelques années chez le prince de Lippe-Detmold, il se décida à faire plusieurs voyages pour se faire entendre, notamment en Suisse, où il fut admirablement accueilli et où il retourna souvent par la suite. La période de 1859 à 1862 fut productive en œuvres remarquables; il faut citer deux *sérénades* pour orchestre, des recueils de *lieder* et surtout les deux merveilleux *sextuors* pour instruments à cordes. Brahms était déjà un esprit enlevé vers les hautes régions de l'art, que la raison et l'étude opiniâtre des maîtres, de Bach, surtout, avaient assagi et mûri. Si parfois se font encore jour quelques idées par trop exubérantes, certains écarts d'imagination, on sent, d'autre part, une main plus sage, plus maîtresse d'elle-même et une largeur de style incomparable.

Désireux peut-être de suivre l'exemple d'illustres devanciers, il se rendit en 1862, à Vienne, pour y fixer sa résidence définitive. Il y fut accueilli avec la plus grande bienveillance, comme l'avaient été Haydn, Mozart, Beethoven et Schubert, et il put suivre, pas à pas, les souvenirs qu'y avaient laissés ces grands maîtres. En présence du beau monument élevé à la mémoire et à la gloire de Beethoven, il devait reconnaître quelle admiration professe un peuple artiste pour les grands génies, bienfaiteurs de l'humanité! Dès l'année 1863, il était nommé directeur de la *Société chorale* de Vienne, et faisait tous ses efforts pour répandre les œuvres de Bach, Beethoven et Schumann. Après plusieurs années de pérégrinations, de profondes retraites, notamment à Bade où, mettant en pratique le *procul ab armis* du poète, il composait une série de compositions importantes, puis à Cologne et en Suisse, il revenait à Vienne. C'est dans cette ville que furent exécutés pour la première fois divers fragments de son célèbre *Requiem allemand* qui, depuis,

a eu un si grand retentissement en Allemagne et en Suisse.

Dans un séjour qu'il fit pendant l'été en 1868 et 1869, à Bonn et à Bade, il termina sa cantate de *Rinaldo*, composa un grand nombre de *lieder* et fit éditer les deux quatuors pour instruments à cordes (op. 51), la *Rhapsodie* (op. 53) et enfin les *valses* chantées. De 1872 à 1875, il fut chargé de la direction de la Société des Amis des Arts, à Vienne, et les distinctions les plus flatteuses lui furent décernées. Entre temps, il fit plusieurs voyages à Leipzig, à Munich et à Cologne. Il fut décoré de l'ordre de Maximilien par le roi de Bavière ; la Faculté de philosophie de l'Académie de Breslau lui décerna le titre de docteur le jugeant ainsi le premier des compositeurs de musique sacrée.

Les compositions de cette période furent importantes : Des œuvres chorales, telles que le *Triumphlied* d'après les paroles de l'Apocalypse, les deux symphonies en *ut* mineur (op. 68) et en *ré* majeur (op. 73), un *quatuor* à cordes (op. 67), le troisième *quatuor* pour piano (op. 60), la charmante *sonate* pour piano et violon (op. 78) et enfin son *concerto* pour violon écrit spécialement pour Joachim.

Au milieu de tous ces travaux, de ces voyages, Brahms n'oublia jamais le Maître affectueux qui lui avait prédit autrefois un brillant avenir. Lorsqu'à Düsseldorf, le 27 février 1854, Robert Schumann, à la suite de la terrible maladie mentale qui le tortura jusqu'à sa mort, se précipita dans le Rhin et en fut retiré pour être transféré dans la maison de santé du Dr Richarz à Eudenich près Bonn, Brahms ne cessa d'aller le voir jusqu'au jour de la délivrance, le 29 juillet 1856 (1). Lors de la translation de ses cendres au cimetière de Bonn, près la porte Sternen, ce fut Brahms qui conduisit le deuil avec Joachim, Dietrich, Ferd. Hiller. En 1880, il rendit un dernier hom-

(1) Plusieurs auteurs font mourir Schumann le 12 ou le 28 juillet 1856. La véritable date est le 29 juillet 1856.

mage au génie de Schumann, en dirigeant à Bonn le festival organisé pour l'inauguration du beau monument élevé à sa mémoire.

Les œuvres de Brahms s'élèvent aujourd'hui à 90, parmi lesquelles on compte 4 symphonies, plusieurs ouvertures pour orchestre; — divers morceaux religieux de plus ou moins d'étendue, comme le *Requiem Allemand*, l'*Ave Maria;* — des cantates, telles que *Rinaldo*, sur un sujet de Gœthe, *Nœnie* d'après une poésie de Schiller, le *Triumphlied*, le *Parzenlied;* — 2 sextuors, 3 quatuors et 1 quintette pour instruments à cordes; — 1 trio, 3 quatuors et 1 quintette pour piano et instruments à cordes; — 1 trio pour piano, violon et cor; — 1 sonate pour piano et violoncelle; — 1 sonate pour piano et violon; — des concertos, sonates, études, variations, rapsodies, valses et danses hongroises pour piano; — 1 concerto pour violon; — des recueils de *lieder*.

Brahms n'est point un compositeur fécond; c'est qu'à l'exemple de quelques hommes d'élite, tels que Beethoven, Schumann et, dans une autre branche de l'art, notre grand peintre Théodore Rousseau, il a toujours été d'une sévérité excessive pour lui-même. Il n'a jamais pensé qu'une œuvre fût parfaite, par le fait seul qu'elle fût engendrée avec plus ou moins de facilité. Procédant à un examen minutieux, à un retour constant sur lui-même, il ne livre son travail à l'appréciation du public que lorsqu'il le juge suffisamment mûri. Les artistes, pour la plupart, emportés par le désir de produire, grisés par le succès, ne suivent pas toujours cette voie si sage, et ne créent souvent que des œuvres éphémères. N'en citons qu'un seul, bien génial cependant, Schubert qui n'a pas composé moins de 600 *lieder*, 16 opéras, 8 symphonies, etc... Et il est mort à 31 ans! A l'exception des merveilleux *lieder* et de divers fragments symphoniques, que restera-t-il de cette production hâtive?

Analyser toutes les œuvres de Brahms serait un travail de proportion trop considérable pour lui donner place

dans cette esquisse. Il suffira de tracer à grandes lignes les signes les plus caractéristiques de ses tendances.

Ses premières compositions révèlent une individualité d'inspiration, une puissance d'expression très profonde, grave, le plus souvent triste et tendre en même temps, surtout une *couleur* qui est bien à lui, qui n'a rien de voulu et que l'on retrouvera dans ses dernières comme dans ses premières œuvres. Dans ses *lieder*, qui sont peut-être la plus étonnante manifestation de son talent et qui sont encore si peu répandus, il a su unir la naïveté de Schubert (1) à l'esprit, à la concision et à la passion pénétrante de Schumann (2). Comme ce dernier, il a adapté avec un rare bonheur la musique aux paroles. Que les motifs aient été pris par lui dans les motifs populaires qu'il a toujours affectionnés ou dans les poésies des grands maîtres, la couleur et le caractère du sujet sont d'une vérité frappante.

Les symphonies et la musique de chambre sont un reflet, comme nous l'avons déjà dit, du style de Beethoven; mais tout en s'inspirant d'un aussi puissant modèle, Brahms a su conserver toute son originalité. Dans la 1re symphonie en *ut mineur* (op. 68), on remarque surtout la largeur de l'*adagio*, rappelant la troisième manière du Maître, puis un *allegretto* d'une franche gaieté et un *finale* où éclate toute la puissance de l'orchestre. La *Deuxième Symphonie en ré* (op. 73), qui a été exécutée à Paris, aux Concerts Populaires, le 21 novembre 1880, et le 19 décembre de la même année à la *Société des Concerts*, ne mérite en aucune façon le reproche que lui a adressé M. V. Joncières, d'être *pleine de broussailles*. Elle

---

(1) Le lied *Aux Pigeons* (op. 63, numéro 4), est une de ces mélodies naïves, comme celles de Schubert, rendue plus attrayante par la richesse et l'originalité de l'accompagnement.

(2) Quelle page remplie de passion fougueuse et d'émotion pénétrante que cet hymne *Junge Lieder* (op. 63, numéro 5) ! Elle ne peut être comparée, si elle ne les dépasse, qu'aux plus belles productions de Schumann.

n'encoure pas davantage celui que lui a fait M. Pougin, le continuateur de Fétis, d'être *enfantine!* Le premier morceau renferme bien quelques dissonances qu'avec un peu d'habitude on trouve piquantes et non disgracieuses ; la péroraison, que composent les cinquante dernières mesures de cet *allegro*, est d'un pathétique calme et peut être comparée à celle du premier morceau des deux sextuors pour instruments à cordes. L'*adagio* est conçu comme le sont plusieurs adagios des derniers quatuors de Beethoven : une même idée empreinte de la plus pénétrante mélancolie est promenée à travers des tons et des rythmes différents. Le *scherzo* est un des caprices les plus ravissants que l'on puisse imaginer ; le premier *trio* avec ses *staccati* si piquants, et le second écrit à trois temps, d'un mouvement rapide, ne sont que l'idée mère du *scherzo*, allégée et lancée à fond de train. L'unité, que l'on refuse bien à tort à Brahms, est encore plus saillante dans le *finale*, admirable chef-d'œuvre. Les deux dernières symphonies n'ont pas encore été exécutées à Paris.

Le premier *Sextuor* à cordes, porte le numéro 18 des compositions de Brahms, et le second, le numéro 36. Bien que tous les deux soient des œuvres hors lignes, il n'est pas douteux que le premier se ressent de l'effervescence d'un talent naissant ; on y trouve quelques dissonances et l'abus du *forte*, notamment dans l'*andante*, dont les quatorze premières variations ne renferment pas un seul *piano* ; la neuvième et dizième, avec leurs traits en triples croches à l'unisson, dans les deux parties de violoncelle, ne sont point d'un effet agréable. Mais, à part cette critique, quelle ampleur dans la phrase magistrale de l'*allegro*, dite d'abord par le premier violoncelle, et reprise ensuite avec les développements les plus intéressants par le premier violon !

Et la rentrée si caressante qui précède la *coda* de ce premier morceau, ainsi que la *coda* elle-même écrite en *pizzicati* qui sont, l'une et l'autre, les marques person-

nelles du talent de Brahms ! Le *scherzo* est d'un enjouement communicatif et donne assez bien l'idée d'une ronde populaire, d'une sorte de *kermesse* à la manière de Teniers. Le rondo rappelle par sa grâce le finale de la belle *sonate* pour piano et violon (op. 78).

Le deuxième *Sextuor* est une œuvre plus assagie, avec un sentiment rêveur et triste dans le premier morceau. L'*andante* a été traité comme celui du premier *sextuor*, en thèmes variés, forme que Brahms a employée souvent avec une individualité très marquée. Le *finale* est spirituellement conçu, mais l'effort de la pensée s'y fait un peu trop sentir.

Ces deux œuvres donnent bien la note du talent de Brahms : Largeur de style — sonorité presque toujours grave — emploi de l'unisson avec un rare bonheur et des motifs populaires, le plus souvent hongrois — ingéniosité dans les rythmes, dans les modulations et accents d'émotion pénétrante et triste.

Toutes ces qualités se retrouvent dans sa musique de chambre, dans les *quintette* et *quatuors* à cordes comme dans ceux avec piano. Les trois *quatuors* à cordes, dont les deux premiers portent le n° 51 (1-2) et le troisième le n° 67, mériteraient une étude toute spéciale, tant ils révèlent d'originalité et en même temps de similitude avec les derniers *quatuors* de Beethoven. Mais l'analyse critique, même la plus détaillée, serait bien impuissante à faire venir en lumière toutes les beautés qu'ils renferment. Citons cependant, dans le premier *quatuor*, la *Romance* empreinte d'un sentiment si profond, avec sa partie médiane rendue haletante par l'emploi des rythmes binaire et ternaire contrariés; l'*allegretto* à la forme *loure*, plein de grâce dans ses arabesques savamment entrelacées entre les divers instruments, et surtout le *trio* avec l'accompagnement original du second violon en notes liées et répétées.

Le premier morceau du deuxième *quatuor* est d'une grâce et d'une douceur exquise; c'est une sorte de plainte ou

de prière dite par le premier violon et rendue encore plus pénétrante par le trait de l'alto qui l'enveloppe. L'alto et le cor ont été les instruments favoris de Brahms. Dans le troisième *quatuor* (op. 67) se trouve un *agitato* à 3/4 dont la partie principale est confiée à l'alto et qui est d'une beauté achevée. Les accompagnements syncopés des autres instruments font songer au merveilleux *allegretto* du huitième *quatuor* en *mi* mineur de Beethoven.

Le *quintette* (op. 34) et les trois *quatuors* (op. 25, 26, 60) pour piano et instruments à cordes sont également des compositions de premier ordre. Le *quintette* ne peut être comparé, parmi les œuvres modernes, qu'au magnifique *quintette* de Schumann; rien n'est plus tendre que la mélodie de l'*adagio*, de plus sauvage et plus fougueux que le *scherzo*.

Dans le finale *alla zingarese* du premier *Quatuor* (op. 25), Brahms s'est encore souvenu des airs populaires hongrois, en y introduisant un motif rapide à trois mesures et des variations avec traits vertigineux. Une remarque à faire également, c'est l'habileté avec laquelle Brahms, dans ses productions pour piano et instruments à cordes fait intervenir très souvent, en réponse au piano, les autres instruments à découvert. On peut citer les troisième mesure et suivantes du premier morceau du *Quatuor* (op. 60), puis, dans la même œuvre, la jolie phrase du *scherzo* dite par le violon, le violoncelle et l'alto.

La belle *Sonate* pour piano et violon (op. 78) contient un *adagio* dont la mélodie grave et sombre rappelle la sonorité du cor et un *finale* qui n'est que la paraphrase de son charmant *lied* : *A la pluie* (op. 59).

La plus complète expression du génie de Brahms dans ses ouvrages de style religieux est le *Requiem Allemand* (op. 45). Cette grande composition, qui a valu à son auteur, en Allemagne, les plus hautes distinctions, est une heureuse association de l'art de Bach et de Hændel à celui plus moderne de Mendelssohn et de Schumann. Mais Brahms a su introduire dans son *Requiem*, peut-être

en raison de la diversité des textes recueillis par lui dans l'Ecriture, une liberté relative que l'on ne rencontre pas chez ses devanciers (1).

Rinaldo (op. 58), cantate pour ténor, chœur d'hommes et orchestre, sur la poésie de Gœthe, d'après la *Jérusalem délivrée* du Tasse, est une des plus belles créations de musique vocale du Maître de Hambourg. A l'exemple de R. Schumann, il a traduit avec une fidélité surprenante l'œuvre du poète, en rendant avec un rare bonheur les accents de passion douloureuse, de caressantes douceurs, d'extase infinie, de mouvements héroïques qui éclatent à chaque page. Ubalde et le chevalier Danois partent pour se rendre près de Renaud et l'arracher aux séductions d'Armide. A leur approche, l'enchanteresse fuit et toute la scène est concentrée entre les chevaliers qui veulent arracher leur compagnon à l'influence d'Armide et Renaud qui lutte contre la passion qui le dévore. Ce n'est qu'à l'aspect du bouclier de diamant, sur lequel se reflète son image flétrie, qu'il commence à revenir à lui et à prendre la détermination de quitter les jardins d'Armide. Il faudrait citer toutes ces mélodies remplies d'enivrante langueur : « *Les roses fleurissent près de la terre,* » — *Alors les lis et les roses s'entrelacent en couronnes,* » etc..., puis le chœur plein d'énergie des chevaliers cherchant à éveiller Renaud de ses rêves ; le récit plein de sombre désespoir du chevalier, lorsqu'il se voit défiguré dans le bouclier magique, et enfin la splendide péroraison aboutissant à un chant de victoire (2).

C'est cette dernière scène qu'a si bien rendue par le crayon lithographique un des peintres les plus individuels, peut-être le plus grand portraitiste du dix-neu-

---

(1) Une savante critique du *Requiem allemand* a été donnée par Léonce Mesnard dans la *Renaissance musicale* (Nos 34 et 35 de l'année 1882).

(2) M. Adolphe Jullien, dans son ouvrage : *Gœthe et la musique,* a fait une intéressante description de *Rinaldo.*

vième siècle, M. Fantin-Latour (1). Le vaisseau est prêt à partir; les voiles se gonflent, déjà les chevaliers embarquent. Renaud, armé du bouclier, dit, par un geste plein de noblesse, adieu au séjour trompeur. Au loin, on entrevoit l'enchanteresse, comme une séduisante apparition.

Nœnie (op. 82) pour chœur et orchestre est une des dernières œuvres de Brahms; elle lui a été inspirée par une poésie de Schiller, empreinte de souvenirs mythologiques et funèbres. Dans cette composition, où l'on retrouverait certaines analogies avec telles pages du *Requiem*, le compositeur a montré quel parti pouvait être tiré de l'alliance du style ancien avec les ressources de l'orchestration moderne.

« *Le beau même périt, il le faut! Ce qui subjugue et les dieux et les hommes n'émeut pas le cœur de fer du Jupiter stygien.* »

Toute cette première partie, avec un prélude orchestral à 6/4, est conçue dans la manière de Bach ou de Hændel, avec une teinte moins sévère et une grâce éloignée de toute affectation théâtrale.

Mais lorsque Vénus, ne pouvant sauver le héros divin succombant aux portes de Troie, sort de la mer avec toutes les filles de Nérée et élève une plainte funèbre à la gloire de son fils, Brahms entonne un hymne d'une largeur et d'une chaleur qui rappellent le style schumannien. Là, comme dans nombre de ses compositions pour chant, il s'est éloigné de Beethoven pour revenir à son Maître.

Et que dire du *Parzenlied*, tiré de l'*Iphigénie* de Gœthe, de l'*Ave Maria*, des *Danses Hongroises* si pittoresques et si impétueuses (2) !

---

(1) M. Fantin-Latour a traduit les pages les plus grandioses de Berlioz, Schumann, Wagner et Brahms dans des dessins d'un charme et d'une *maëstria* qui rappellent la manière de deux grands maîtres en peinture, Prud'hon et Delacroix.

(2) Les *Danses Hongroises* de Brahms ont inspiré de la manière la plus heureuse deux compositeurs français, justement appréciés Paul Lacombe dans ses *Esquisses et Souvenirs* (op. 28) et Th. Gouvy dans ses *Valses de fantaisie* (op. 54).

Espérons que, dans un pays qui s'honore de compter parmi ses écrivains un Berlioz, un Reyer, etc..., le talent de Brahms, sur lequel il y a encore beaucoup à dire, suscitera quelque nouvelle et heureuse application de la littérature à l'art.

Les races latines ont toujours eu un véritable effroi du génie allemand, aussi bien en littérature qu'en musique. Elles demandent la clarté de l'idée, la netteté de la forme; mais elles semblent oublier que la Musique, cet art né d'hier — essentiellement beau précisément parce qu'il est vague et laisse toute latitude à l'imagination — a subi des transformations successives qui n'ont été en réalité que sa mise à l'unisson de la pensée moderne. Nos littérateurs, les Baudelaire, Musset, Renan, Taine, Leconte de Lisle, P. Bourget, Sully-Prudhomme, etc..., ont créé, à l'exemple de Gœthe, Byron, Leopardi, Amiel, un monde de sentiments qui jusqu'à eux avaient été à peine entrevus. Ils ont cherché à scruter les ténèbres de la tombe et l'au-delà des misères humaines.

Brahms a été un des traducteurs de cet état maladif de notre esprit au XIXe siècle. Il a paraphrasé peut-être avec autant d'amertume que Schumann cette phrase de Lamennais : « *Mon âme est née avec une plaie* ». Mais, suivant en cela l'exemple de son modèle Beethoven, il a su trouver des pensées plus empreintes de consolation et d'espérance. Il a eu surtout pour la Muse des adorations qui ne se sont point démenties, un respect pour l'art qui n'a jamais fait dévier sa plume. C'est ainsi qu'un artiste devient grand, qu'il s'impose peu à peu aux hommes aptes à marcher dans les mêmes voies que lui, en leur inculquant par sa ténacité dans le *Sublime* des vérités d'autant plus difficiles à accepter qu'elles ne sont point fardées et qu'elles n'ont rien de commun avec ce que les foules préfèrent..... la banalité!

EMMANUEL CHABRIER

> « Il a mis le piédestal sur la scène et la statue dans l'orchestre », reproche qui sera toujours fait à quiconque s'abstiendra d'écrire des platitudes pour la voix et donnera à l'orchestre un rôle intéressant, quelle que soit sa savante réserve.
>
> H. Berlioz.

Euterpe, l'une des filles immortelles de Jupiter et de Mnémosyme, n'a pas présidé à la naissance d'Emmanuel Chabrier; car rien, dans son enfance, ne pouvait faire présager les heureuses dispositions qu'il montra plus tard pour la musique. L'on chercherait également en vain l'influence héréditaire, au point de vue musical, chez les ascendants de ce compositeur. Son père était avocat à Ambert (Puy-de-Dôme) et n'avait pas plus que sa mère aucune prédilection pour la Muse.

Né le 18 janvier 1842, Chabrier passa son enfance dans cette jolie vallée de la Dore, au milieu des sites pittoresques de l'Auvergne; ce n'est qu'en 1856 qu'il vint à Paris terminer ses études et suivre les cours de droit.

En 1862, son père, qui rêvait pour lui le *brillant* avenir de la carrière administrative, le fit entrer au ministère de l'intérieur. Mais il ne ressentit jamais un fervent

amour pour la paperasserie et profita de la latitude qui lui était donnée pour se livrer à l'étude du piano et étendre ses relations musicales. Très bien accueilli dans le monde, où son esprit vif et prime-sautier était goûté, il recherchait toutes les occasions d'étudier les maîtres et de faire de la musique de chambre. C'est dans le milieu artistique où il vécut alors qu'il développa ses aptitudes pour l'art musical. Bach, Mozart, Beethoven, Schumann, Berlioz étaient ses auteurs préférés. Avec une habileté de pianiste déjà prodigieuse, une main gauche surprenante, il se livrait avec la plus vive inclination à la composition qu'il étudiait avec Semet, l'auteur de *Gil Blas*, et Aristide Hignard.

Il finit par comprendre que la carrière administrative ne pouvait qu'entraver ses études musicales et se démit de ses fonctions en 1879. Abandonner la triste besogne de la bureaucratie pour se livrer entièrement à cet art sublime, dont la grandeur lui était déjà dévoilée ! Fuir la routine, le séjour de l'ennui pour entrer à pleines voiles dans le rêve éthéré de la poésie ! Quelle joie, quel moment d'ivresse ! Il vint alors habiter la rue Mosnier et se livra fiévreusement au travail. Ses amis, à qui il avait montré ses premiers essais, pronostiquaient des succès pour l'avenir.

D'une amabilité ouverte à tout venant, gai, plaisant, avec un gros rire bon enfant, souvent relevé d'une pointe malicieuse, Chabrier avait su attirer chez lui nombre d'artistes et d'amateurs. C'étaient Saint-Saëns, avec sa gaminerie bien parisienne, sa mémoire musicale prodigieuse ; Massenet, avec son air repentant de Marie Magdeleine ; l'acteur Grenier, le Rabagas du Vaudeville, lui qui au théâtre brûlait les planches, mais était sans verve en petit comité ; Cooper des Variétés, avec sa jolie voix de tenorino, imitant dans la perfection son camarade Léonce, ou Capoul ; Manet, le chef de l'école impressionniste, le fervent admirateur de Goya et de Velazquez ; le vaniteux et naïf X..., tellement épris de sa voix

de baryton, qu'il croyait toutes les femmes affolées de sa personne ; Taffanel, le flûtiste incomparable de la Société des Concerts ; un ami aujourd'hui regretté de tous, Christian Roulleaux-Dugage qui nous envoyait, à un retour de voyage, sa photographie avec cette dédicace : « Ma hure ! du temps où j'étais gros et gras, et premier ténor de toutes les Italies ! » .... et tant d'autres que j'oublie.

Quelles exécutions musicales ! A côté d'œuvres sérieuses, telles qu'une sonate de Bach pour flûte et violon, une symphonie de Schumann pour piano à quatre mains, des fragments de *Marie-Magdeleine*, un morceau pour cor de Chabrier, exécuté par Garigue avec cette pureté de son qui lui est habituelle, il n'était pas rare d'assister à des représentations de la plus haute fantaisie ; Saint-Saëns, se rappelant sans doute ses premières armes dans la *Renaissance Littéraire et Artistique*, revue dans laquelle s'épanouissait à certains jours l'*Insenséisme truculent*, chantait et jouait avec une passion délirante, le rôle de Marguerite du *Faust*, de Gounod (scène de l'église) (1). Et quels accompagnements, quel orchestre formidable ! Entr'autres instruments, il y avait un orgue *unique*, possédant les jeux les plus bizarres, qui imitaient le bruit du canon, du tambour, etc.

C'était au printemps ; les fenêtres du petit entresol de la rue Mosnier étaient ouvertes à deux battants ; aussi le public s'amassait-il pour ouïr les mélodies qui s'envolaient à tire d'aile. De nombreux applaudissements éclataient ; un soir, un inconnu se détacha de la foule pour prononcer ce discours bien senti : « Si j'étais votre propriétaire, je serais si heureux de vous posséder, que je vous offrirais gratuitement le logement. »

---

(1) Saint-Saëns était coutumier du fait. Ses amis se rappellent encore sa brillante création de Chalchas dans la *Belle-Hélène*, qu'il joua dans son appartement de la rue Monsieur-le-Prince, en compagnie du peintre Jadin (Pâris), et du regretté Bizet (la Belle Hélène).

Toutes ces folies n'empêchaient pas Chabrier de se livrer à un travail sérieux et assidu. Entre temps, il avait résumé toutes ses impressions de joyeuse jeunesse dans un petit opéra-bouffe en trois actes l'*Etoile*, paroles de Leterrier et Vanloo qui fut joué avec succès au théâtre des Bouffes-Parisiens le 17 novembre 1877. Nous n'en parlons que pour mémoire ; il serait cependant facile de signaler déjà dans les mélodies, dans les détails d'orchestration, une délicatesse de touche, une ingéniosité qui pouvaient faire pressentir un tempérament naissant.

En 1881, Lamoureux venait de fonder la Société des Nouveaux-Concerts au théâtre du Château-d'Eau ; il avait pu apprécier le mérite de Chabrier, comme pianiste, comme accompagnateur déjà profondément versé dans la connaissance des grands maîtres. Il se l'attacha pour diriger les chœurs et préparer avec lui l'exécution des œuvres de R. Wagner, qu'il avait l'intention, depuis longue date, de faire entendre à Paris. C'est à cette collaboration que Chabrier doit de s'être inféodé plus complètement aux théories wagnériennes ; c'est grâce à l'appui de Lamoureux que ses premières œuvres purent être mises au jour et exécutées par un orchestre de premier ordre, qui peut rivaliser aujourd'hui avec les plus vaillantes phalanges de l'Allemagne. Quel service rendu à un jeune, à un inconnu de la veille ! Aussi Chabrier a-t-il conservé une profonde reconnaissance pour cet éminent chef d'orchestre, pour ce musicien convaincu, poursuivant avec un mérite louable cette grande idée d'élever le niveau des études musicales en France, en mettant le public à même d'entendre des œuvres qu'il ignorait jusqu'à ce jour, depuis la *Passion*, de Bach, jusqu'à *Tristan et Yseult* et *Lohengrin*, de R. Wagner !

L'ambition saisit alors notre compositeur à la gorge ; il redoubla d'ardeur et joua des coudes en vrai fils de l'Auvergne. Tout en faisant répéter activement les divers

fragments des œuvres de Wagner, notamment le 1er acte de *Tristan et Yseult*, la plus fidèle et la plus complète expression des idées théoriques du maître (1), il travaillait à la partition de *Gwendoline*, opéra en deux actes et trois tableaux, sur un poème que lui avait fourni Catulle Mendès. A la suite d'un voyage qu'il fit en Espagne en 1883, il en rapporta des motifs populaires qui l'avaient séduit et dont il composa sa rapsodie pour orchestre, *Espana*, exécutée aux Concerts Lamoureux. C'était un véritable feu d'artifice, que cette composition d'une verve endiablée, où les cordes, par de frénétiques pizzicati, les castagnettes, par leur entre-choquement rapide, nous peignent une Espagne prise sur le vif, le pays des folles sérénades, des tendres boléros. Le public lui fit si bon accueil que de nombreuses auditions en ont été données depuis.

Le 9 novembre 1884, on entendit pour la première fois aux Concerts Lamoureux, les *Scène et Légende*, tirées du 1er acte de *Gwendoline*; Mme Montalba chantait le rôle de Gwendoline. En 1885, Mme Brunet-Lafleur interprétait la *Sulamite*, morceau pour soprano, chœur et orchestre, sur des paroles de Richepin.

A l'exemple de bien des musiciens français, qui ne pouvaient entendre dans leur pays les œuvres de Wagner, proscrites par une déplorable erreur de patriotisme, il se rendit soit à Bruxelles, soit à Londres pour approfondir des compositions telles que la trilogie, les *Maîtres chanteurs, Lohengrin*, etc..., qui, bouleversant les conventions théâtrales et renversant les fausses idoles, ont ouvert par les merveilles de leur poésie pour ainsi dire surnaturelle, un champ si vaste aux compositeurs de l'avenir.

A Paris, il venait souvent (1884-1885) dans un cercle

---

(1) La première audition du 1er acte de *Tristan et Yseult* a été donnée le 2 mars 1884 aux Concerts Lamoureux; la reprise, le 8 février 1885 ; on sait avec quel succès !

d'amis qui s'étaient voués exclusivement à l'étude des œuvres wagnériennes et qui avaient pris pour titre : *Le Petit-Bayreuth.* On y exécutait des fragments de *Parsifal*, des *Maîtres chanteurs*, le *Siegfried-Idyll*, arrangés pour petit orchestre avec l'adjonction de deux pianos par Humperdink, Camille Benoît, Wilhelmy et Rubinstein. Les parties de piano étaient tenues tour à tour par Chabrier, Léon Leroy, Grattery, Luzzato. Aux pupitres des violons et des altos on voyait : J. Garcin, Lamoureux, Morin, Boisseau, Witt, et parmi les autres instrumentistes, Triébert, Turban, Garigue, Halary, Dihau, Billoir, Charpentier, Teste, Donjon, etc..... Il n'y avait pas jusqu'aux timbales qui n'étaient tenues par un jeune compositeur d'infiniment de talent, Vincent d'Indy. Et le fougueux chef d'orchestre... ne le nommons pas de crainte d'effaroucher sa modestie !

C'est à la suite de ces études intéressantes, profitables pour tous, que Fantin-Latour qui y assistait eut l'idée de faire le beau tableau d'une note si calme et si lumineuse en même temps, qui figurait au Salon de 1885, et qui est une réunion de portraits de plusieurs membres du cercle du Petit-Bayreuth, notamment celui de Chabrier, au piano, d'une ressemblance étonnante (1).

Les théâtres parisiens n'accueillent qu'avec une rare parcimonie et une trop grande réserve les œuvres des *nouveaux dans la carrière*. Pour ne citer que deux noms et des plus célèbres, Berlioz et Reyer n'ont obtenu droit d'exécution en France, que lorsque l'Allemagne et la Russie eurent adopté avec l'enthousiasme que l'on sait la *Damnation de Faust, Roméo et Juliette, Sigurd*, etc... Chabrier, suivant l'exemple de devanciers aussi illustres, s'expatria et n'eut point à s'en repentir ; car c'est avec le plus vif succès qu'il fit représenter, le 10 avril 1886, son opéra de *Gwendoline* au théâtre royal de la Monnaie à

---

(1) Les autres portraits sont ceux de MM. A. Jullien, C. Benoit Lascoux, Boisseau, V. d'Indy, Maître, Pigeon.

Bruxelles. Les principaux rôles étaient remplis par MM. Bérardi, Engel et M[lle] Thuringer.

Dans le feuilleton des *Débats* du 18 avril 1886, E. Reyer donnait une appréciation des plus élogieuses de cet opéra. Citons quelques extraits :

Je me trouve en présence d'une œuvre extrêmement intéressante, renfermant des pages superbes et qui, dans ses parties les moins saillantes, porte quand même la griffe puissante d'un compositeur admirablement doué. Il fallait ce tempérament là au musicien chargé de traduire le poème barbare auquel M. Catulle Mendès a conservé toute la rudesse, toute la sauvagerie et aussi toutes les grâces de la légende dont il s'est inspiré.

.... Voici les barbares aux cheveux roux. Ce sont les barbares que Gwendoline a vus en songe, les pirates danois que commande le fier Harald. Ils arrivent, faisant fuir les Saxons et les Saxonnes épouvantés. Sommé par le chef de livrer ses moissons et son or, le vieil Armel, père de Gwendoline et seigneur des pêcheries de la côte, répond à Harald : « Viens les prendre. » L'épée du vainqueur est déjà levée sur lui, quand Gwendoline tout effarée se jette entre son père et le chef danois, déjà fasciné par la beauté de la jeune fille.

O Freïa ! qu'ai-je vu !

Harald ordonne à tous de sortir. Resté seul avec Gwendoline, il lui parle avec douceur et la contemple avec ravissement.

.... Gwendoline a bien vite fait d'apprivoiser le barbare, lui tresse une couronne d'églantines et de pervenches que ses blanches mains ont cueillies, le fait asseoir à côté d'elle pendant qu'elle chante la chanson du Rouet et, quand les soldats rentrent en scène, ils trouvent Hercule filant.

Le vieil Armel donnera sa fille à Harald; mais il lui prépare une terrible nuit de noces :

.... Silence !
Ce soir, pour le festin, ils quitteront la lance
Et l'épée ; ils seront ivres et nous, alors,
Nous pourrons les tuer sans peur et sans efforts.

La toile tombe sur le refrain de la chanson :

File, file, la belle blonde !

En dehors de cette fraîche et délicieuse mélodie qui est un des plus charmants épisodes du joli duo que chantent Gwendoline et Harald, E. Reyer signale, dans ce premier acte, toute l'introduction précédée d'un ravissant prélude instrumental, depuis la phrase : « Voici l'aube vermeille » jusqu'au chœur : « L'air léger » dans lequel les voix sont ingénieusement disposées et qui est repris ensuite à l'unisson. — Puis l'air de Gwendoline, avec l'intervention originale du chœur,— et le Chant des Epées, avec une variante à chaque couplet.

.... Avant de passer à l'analyse du deuxième acte, il faut dire quelques mots de l'ouverture qui est très brillante, très développée et écrite dans un seul mouvement : *Allegro con fuoco*. Mais sur ce rythme persistant et rapide se déroule une phrase, une plainte amoureuse empruntée à l'air de Gwendoline et qui éclaire d'un doux rayon la teinte sombre et farouche du tableau. Ainsi a fait Berlioz, seulement quant à la similitude du procédé, dans sa belle ouverture des *Francs Juges*.

.... Dans le second et dernier acte se trouvent les deux plus ravissantes pages de la partition : l'épithalame et le duo d'amour.

Le vieil Armel a tout préparé pour le massacre et l'incendie Vers la chambre nuptiale toute parée, des groupes de jeunes filles et de jeunes gens font cortège aux heureux époux. Comme présent de noces, Harald reçoit d'Armel un cor d'ivoire,

> ... Les anciens de ma race,
> Dont le premier fut roi,
> Sonnèrent de ce cor.

et Gwendoline, un poignard dont elle frappera Harald. Mais, quand les cris de mort se font entendre dans la salle basse, Gwendoline tend à Harald l'arme qu'elle a reçue de son père e lui dit : « Défends-toi. »

Harald s'élance au dehors où l'on entend gronder la bataille : Gwendoline tombe en poussant un grand cri :

> Oh ! mourir avec lui !

Au tableau suivant, le chef danois mortellement blessé est adossé à un tronc d'arbre qui se dresse au milieu d'un ravin rocheux bordant la mer : « Vois, Woden, je meurs en riant. »

Gwendoline se précipite vers lui, saisit le poignard qu'il tient dans sa main crispée et se frappe sous les yeux de son père.

Au loin, sur la mer, les vaisseaux danois sont en flammes et éclairent la scène de sinistres lueurs. Gwendoline et Harald enlacés l'un à l'autre voient le Paradis d'Odin s'ouvrir devant eux et « meurent superbement, sans tomber, debout contre l'arbre, dans la rouge apothéose ».

Ce poème, fait de contrastes, tendre et féroce, poétique et brutal, aux vers caressants et sonores, est bien celui qui convenait à l'imagination vive et colorée de M. E. Chabrier.

..... Dire qu'une telle œuvre se produit en France, œuvre d'un poète et d'un musicien français et qu'il n'y a pas, à Paris, un théâtre pour la représenter ! C'est fort triste !

Telle est l'opinion d'un Maître d'aujourd'hui !

L'Opéra-Comique donnera bientôt 3 actes que Chabrier vient de composer sur un livret de MM. de Najac et Burani : *Le Roi malgré lui*, qu'il ne faut confondre ni avec *Le Roi l'a dit*, de L. Delibes, ni avec le *Médecin malgré lui*, de Ch. Gounod.

Aujourd'hui, Chabrier a 45 ans, et son bagage musical est encore léger ; mais il ne faut pas perdre de vue que ce n'est qu'à partir de l'année 1881, sous l'impulsion de Lamoureux, que ses aptitudes musicales se développèrent. Bien que n'ayant point suivi les classes du Conservatoire, il avait su apprendre de ses deux maîtres, Semet et Hignard, la partie aride du métier, le contre-point et la fugue. Quant à l'instrumentation, il la possédait aussi bien, peut-être mieux que nombre d'élèves sortis du Conservatoire ; la lecture patiente et réfléchie des partitions des grands maîtres l'avaient familiarisé avec l'emploi de l'orchestre et lui avaient appris les ressources particulières à chaque instrument (le groupement, l'accent, le timbre et l'étendue), et surtout l'adaptation de l'expression musicale à l'art de l'instrumentation. Aussi reconnaît-on une très grande habileté de facture dans les

(1) Le *Roi malgré lui* a été représenté le 18 mai 1887 ; cet ouvrage en était à sa troisième représentation, lorsqu'éclata le terrible incendie de la place Boïeldieu.

parties orchestrales de *Gwendoline*, une remarquable ingéniosité des timbres dans *España*. Tout en appliquant les procédés wagnériens à ses idées, il a su garder une indépendance très marquée. Ainsi, s'il se sert du *leit-motive*, des dissonances, des fausses relations, en un mot de toutes les licences qui peuvent toujours être justifiées, il se garde de proscrire les duos, trios, légendes. épithalames, etc. Si une critique pouvait être faite, elle s'adresserait à la recherche *trop forcée* de rythmes et de sonorités quelquefois peu agréables et à des intonations dangereuses pour les voix.

Les œuvres de Chabrier, produites jusqu'à ce jour, sont : des *Pièces pittoresques* pour piano, réunies en un seul volume; *España*, rapsodie pour orchestre; *Valses romantiques* pour deux pianos à quatre mains; une *Fantaisie pour cor et piano; Gwendoline*, opéra en deux actes et trois tableaux; *Le Roi malgré lui*, opéra-comique en trois actes, et divers morceaux de chant.

Romantique en musique, Chabrier est impressionniste en peinture; il fait une véritable concurrence au chanteur Faure. Son charmant appartement de l'avenue Trudaine est orné des toiles flamboyantes de Manet, Renoir, Monet, Sisley, Helleu, etc. Nous retrouvons là des sujets connus, tels que le *Bar aux Folies-Bergère* et le *Skating* de Manet, que Chabrier acheta, après la mort du peintre, à la vente qui eut lieu le 4 février 1884 à l'Hôtel Drouot. C'est du *Bar aux Folies-Bergère* que Fourcaud disait le 4 mai 1882, dans le journal *le Gaulois* : « C'est le plus harmonieux que Manet ait produit. » Une esquisse au fusain du même peintre, une *Course de chevaux*, rappelle de loin par sa fougue certaines pages de Goya. De Monet, une rue ornée de drapeaux, un 14 juillet. Quelques études d'Helleu, un très jeune dans la carrière, qui s'est fait remarquer à l'Exposition des pastellistes, rue de Sèze, par d'adorables types féminins, apparitions légères dans la symphonie du blanc.

Tout en reconnaissant le mérite de certaines toiles de

l'école impressionniste, nous voulons espérer que Chabrier n'imitera pas l'exemple de Clapisson, l'auteur de la *Fanchonnette*, qui, collectionneur passionné de sifflets, en était arrivé à ne plus voir que des sifflets dans la nature. Ce qui nous fait présumer qu'il ne voit pas tout bleu ou tout violet en peinture, c'est qu'il ne collectionne point que les chefs-d'œuvre de l'école de Manet et qu'il possède quelques jolies eaux-fortes de Rembrandt, une gracieuse étude de Jacquet, une esquisse de Clairin et un dessin vivement enlevé de Détaille, représentant le compositeur lui-même au piano, attaquant le clavier avec tant d'impétuosité que les notes, telles que la mitraille s'échappant du canon, s'envolent dans un mouvement vertigineux pour aller frapper le plafond et les murs de l'appartement.

Les œuvres d'E. Chabrier sont encore trop peu nombreuses pour qu'il soit possible de porter sur elles un jugement, qui risquerait d'être prématuré. Ce qu'il est permis d'avancer, sans trop de présomption, c'est qu'avec ses tendances, sa profonde connaissance des maîtres, sa vive et impétueuse imagination, son infatigable persévérance au travail et son désir d'arriver, ce compositeur parcourra une brillante carrière, dont la conclusion sera le mot appliqué à Manet, son peintre de prédilection : *Manebit!*

VINCENT D'INDY

> La tâche principale du biographe est de peindre l'homme selon son temps, de faire voir si les circonstances lui sont favorables ou opposées, comment il considère le monde et les hommes, et, s'il est artiste, poète ou écrivain, comment il se présente du dehors (les influences extérieures).
>
> (GŒTHE. — *Fiction et Vérité*).

Le sentiment des beautés élevées de la Nature est, chez certaines âmes d'élite, le mobile puissant qui les entraîne à traduire leurs pensées dans la langue des sons, des vers ou par toute autre voie artistique. Cette nature est l'*Alma parens*, la source féconde où peuvent être puisées les inspirations les plus vraies auxquelles l'homme soit capable de se livrer. En se rapprochant des chefs-d'œuvre de la création, il pourra, lui aussi, créer des chefs-d'œuvre. Au centre des sites les plus grandioses, l'esprit se recueille, l'âme est émue, le cœur se dilate, l'imagination prend des ailes d'une puissante envergure. Là, plus de soucis des misères terrestres, le détachement complet des préoccupations journalières, la liberté du cœur... la liberté également d'agir ou de ne pas agir. On serait tenté d'appliquer au mortel insensible aux perfections de la nature la sentence rigoureuse prononcée par le grand poète anglais contre l'être rebelle à la musique :

» L'homme qui n'a en lui-même aucune musique, et qui n'est pas ému par le doux accord des sons, est propre aux trahisons, aux perfidies, aux rapines. Les mouvements de son âme sont mornes comme la nuit et ses penchants ténébreux comme l'Erèbe. Ne vous fiez point à un tel homme (1).

L'amour de la nature est la note dominante de Vincent d'Indy; dès sa plus tendre enfance, il en a été le fervent disciple, l'admirateur passionné. Comme Berlioz, courant aux Abruzzes lorsque l'ennui de Rome le prenait, comme Beethoven, allant demander aux vertes campagnes des plaines du Danube les vibrantes inspirations de ses plus belles conceptions, comme Mendelssohn, quittant de bonne heure les tristes rives de la Sprée pour aller explorer les âpres montagnes de l'Ecosse ou les paysages moins sévères de la Suisse et de l'Italie, et y puiser les motifs de son ouverture de la *Grotte de Fingal* et de ses belles symphonies romaine et écossaise, notre jeune compositeur, dont la famille était originaire de l'Ardèche, se sentit vivement attiré par les cîmes et les versants si pittoresques des Cévennes. Bien que parisien d'origine, il s'échappait tous les ans du gouffre où sombrent tant d'intelligences, pour se retremper au sein de ce pays qu'il affectionnait. Plus tard, il étendait le cercle de ses voyages et prenait le bâton du pèlerin pour aller au loin visiter les montagnes dolomitiques du Tyrol, — l'Engadine traversée par l'Inn, aux eaux vertes, pareille à un long collier dont les pierreries seraient représentées par ses jolis lacs, — les solitudes de la forêt Noire, évitant toujours les lieux fréquentés, pour s'isoler et surprendre les secrets de la nature, sa mystérieuse amie. Dans sa contemplation, il put écouter les mélodies de la forêt, du ruisseau, des rapides cascades, en un mot, le « cri de la terre », suivant la forte expression de l'un des plus grands

---

(1) Shakspeare. *Le marchand de Venise,* acte V, scène I.

paysagistes de l'Ecole française, F. Millet(1). Il y trouva ce que l'on n'apprend pas dans les salles de spectacle, « bien souvent aussi vides qu'insipides », les vraies sensations de la musique, et en rapporta des esquisses que nous retrouverons plus tard, sous une forme définitivement arrêtée, dans nombre de ses productions.

Vincent d'Indy est né le 27 mars 1852, à Paris, et il y a passé toute son enfance, ne se rendant qu'à l'époque des vacances dans l'Ardèche, dont sa famille, comme nous l'avons déjà dit, était originaire. Son père, qui vivait de ses rentes, aimait la musique ; il jouait même du violon assez agréablement. Sa mère mourut aussitôt après sa naissance et son père se remaria. Il dut à cette triste circonstance d'être élevé par sa grand-mère, Mme Théodore d'Indy qui, elle, était excellente musicienne et ne négligea rien pour l'initier aux premières difficultés de l'art. C'est grâce à la tendre sollicitude d'une parente dévouée qu'il vécut jusqu'à un certain âge à l'abri du dur contact de la vie et des aspérités sociales; c'est grâce à l'influence d'une femme vraiment éprise de l'art, qu'il eut ce rare bonheur d'être à même, dès sa plus tendre enfance, de puiser les germes de la Beauté dans l'étude des grands maîtres. Cette éducation toute féminine a laissé sa douce empreinte sur la personne de Vincent d'Indy dont les manières charmantes et la physionomie elle-même reflètent les impressions du premier âge. On pourrait dire que la femme intelligente, chargée spécialement de l'éducation de l'homme, façonne l'élève à son image.

A l'âge de neuf ans, Vincent d'Indy commençait l'étude du piano et faisait des progrès si rapides, qu'à

(1) « Dans nos campagnes de France, à l'automne, quand vient le moment des calmes plats, nos paysans disent que *le temps s'écoute*, métaphore ingénue, qui rend l'idée de je ne sais quelle méditation vague et fait comprendre ce qu'il y a de recueilli dans un pareil silence. »

E. FROMENTIN. (*Une année dans le Sahel.*)

quatorze ans, il avait déjà acquis une très grande force sur cet instrument et montrait une prédilection toute particulière pour les classiques, Bach, Beethoven. C'est que la femme artiste, qui veillait sur lui, avait eu le soin d'écarter toutes les ronces du chemin, c'est-à-dire les productions de mauvais goût, qu'on laisse malheureusement trop souvent entre les mains de la jeunesse. Elle pensait à juste titre qu'en art, aussi bien en musique qu'en littérature, l'enfant ne doit avoir pour modèles, en dehors des principes de la méthode et de la grammaire, que des œuvres saines et fortes. Donner à étudier, chaque jour, à son élève les sonates de Mozart, de Beethoven, en les graduant habilement, prouvait une entente parfaite des conditions dans lesquelles l'éducation musicale doit être faite.

Diemer fut le premier professeur sérieux qui le mit à même d'approfondir le mécanisme du clavier; de 1862 à 1865, il travailla sans relâche avec lui. Puis, après cette période, il étudia la technique de l'harmonie avec Lavignac. Sous sa direction, il fit de grands progrès dans cette branche de l'art et apprit de lui en même temps les premiers principes de composition. Simultanément, il suivait les cours de Marmontel, afin de se perfectionner dans l'étude du doigté.

Un de ses oncles, M. Wilfrid d'Indy était un amateur qui eut son heure de célébrité, de 1840 à 1865, dans les salons parisiens, où il faisait entendre de légères opérettes, des quatuors, romances, etc... Bien que très passionné pour la musique italienne (l'éducation musicale en France était si arriérée à cette époque !), il n'en était pas moins apte à adopter les révélations qui commençaient à se faire jour des œuvres des grands Maîtres symphonistes, ainsi que toute innovation dans l'art musical. Ce fut lui qui mit sous les yeux de son neveu, en 1867, le traité d'orchestration de Berlioz. Quel horizon nouveau, au point de vue dramatique et symphonique, pour Vincent d'Indy ! Il l'étudia avec passion et, voyant

les impressions grandioses que l'auteur de la *Damnation de Faust* avait éprouvées à l'audition des chefs-d'œuvre de Gluck, Spontini, Weber, etc..., il vécut dans l'intimité de ces grands maîtres et orchestra, afin de mieux les connaître, des fragments des sonates de Weber, de Mendelssohn.

Une heureuse rencontre fut celle qu'il fit en 1869 d'un musicien doué des plus heureuses qualités, Henri Duparc. Celui-ci, un peu plus âgé, avait déjà étudié à fond les œuvres de R. Wagner et put initier son ami aux beautés que renferment des partitions, telles que celles de *Lohengrin*, du *Rheingold* et de la *Walkyrie*. Le terrain était admirablement préparé, du reste, et Vincent d'Indy ne fut pas long à s'inféoder aux théories wagnériennes.

Demeurant porte à porte, les deux musiciens organisèrent un petit cénacle où s'exécutaient les partitions les plus sérieuses, comme la *Passion* selon Saint Mathieu, de Bach, cet oratorio d'une conception grandiose, écrite pour soli, deux chœurs et deux orchestres, qui restera un des monuments de l'art musical. Nos jeunes artistes déployèrent tant de zèle, tant de fanatisme, on pourrait le dire, que, malgré les difficultés dont est hérissée la partition et les combinaisons les plus compliquées qu'elle renferme, ils arrivèrent à une interprétation des plus satisfaisantes. Ils furent ainsi les précurseurs de M. Lamoureux, qui devait plus tard, au mois d'avril 1874, donner une magistrale audition de cette œuvre sublime, au Cirque des Champs-Elysées (1). La *Passion* jouait un tel rôle dans leur existence que l'un des exécutants en conserva le nom du personnage qu'il représentait : l'*Evangéliste*.

Les heureuses dispositions de Vincent d'Indy pour la musique étaient de jour en jour si marquées, que son

---

(1) La première exécution de la *Passion* de Bach remonte au Vendredi-Saint de l'année 1729 et eut lieu dans l'église Saint-Thomas de Leipzig.

père renonça au désir qu'il avait manifesté de lui voir continuer ses études de droit et qu'il le laissa suivre son inclination. Au surplus, s'il y eut opposition à sa carrière artistique, elle ne se manifesta que chez quelques membres de sa famille qui, s'appuyant sur les préjugés étranges que professera toujours une certaine classe de la société pour les arts qui, de près ou de loin, se rattachent au théâtre, voyaient avec un certain déplaisir leur jeune parent entrer dans une voie qu'ils ne jugeaient pas digne de sa situation dans le monde !

Vint l'année terrible, 1870 ! L'élite de la nation courut à la défense du pays. Des artistes d'une haute valeur, dont quelques-uns devaient hélas ! payer de leur existence leur dévouement, prirent la capote de simple soldat pour partager les périls et les souffrances du siège de Paris. Vincent d'Indy ne faillit pas à ce devoir et s'engagea dans la mobile ; il fut envoyé au fort d'Issy, et il n'a point oublié le transport des munitions sous le feu de l'ennemi, service dont sa compagnie était principalement chargée.

Toutefois, la musique de la mitraille ne pouvait lui faire abandonner celle des *Burgraves*, esquisse d'un grand opéra sur le drame de Victor Hugo (1). A chaque permission obtenue, il venait à Paris s'enfermer dans son cabinet de travail pour achever et orchestrer cette partition qui du reste n'a été ni terminée ni mise au jour.

Une grande perte pour lui fut celle de Mme Théodore d'Indy, sa grand-mère, son initiatrice dans l'art musical ; elle mourut peu de temps après l'armistice. Pour couper court à toutes les hésitations que manifestait une partie de sa famille relativement à sa carrière artistique, il alla demander conseil à César Franck, qui l'accueillit

---

(1) Vincent d'Indy avait composé sa première œuvre avant la guerre, en mai 1870, *La Chanson des Aventuriers de la mer*, de V. Hugo, mélodie pour baryton et chœur d'hommes.

avec la plus grande bienveillance. Il lui apportait un *quatuor* pour piano et instruments à cordes, qu'il aurait bien voulu voir exécuter à la *Société nationale de Musique*; et il comptait un peu sur la protection de l'auteur de *Rédemption*, pour obtenir cette faveur. Quelle jolie douche d'eau glacée il reçut sur la tête, lorsque l'excellent professeur lui fit voir combien son quatuor était mal écrit, tant au point de vue de la composition que de l'harmonie! Toutefois, il avait reconnu certaines qualités dans cette œuvre de jeunesse et, loin de le décourager, il l'engagea vivement à poursuivre ses études. Le sort en était jeté!

Vincent d'Indy commença immédiatement à travailler, sous la direction de César Franck, l'harmonie, la composition, le contrepoint et la fugue. Puis il entrait en 1873 dans la classe d'orgue de ce maître, au Conservatoire, qu'il fréquenta assidûment pendant deux années. En 1874, il remportait un second accessit, et en 1875 un premier. Serait-il téméraire d'avancer qu'à cette époque César Franck, qui arrivait au Conservatoire avec la réputation d'*indépendant*, ne trouva pas dans l'administration de cet établissement l'appui et la bienveillance qu'il aurait dû y rencontrer? Ses élèves n'eurent-ils pas à souffrir, dans la répartition des récompenses, de l'espèce d'ostracisme dont était frappé leur maître?

En 1873, Vincent d'Indy eut sous les yeux le *Requiem allemand* de Johannes Brahms; il fut si émerveillé de cette composition religieuse, qu'il n'eut plus qu'un désir, celui de voir l'auteur d'un pareil chef-d'œuvre. A cet effet, il entreprit un voyage en Allemagne et, en passant par Weimar, il fit la connaissance de F. Liszt qui le mit à même de profiter des conférences et leçons qu'il donnait à ses élèves et dont le principal attrait consistait dans l'étude approfondie des œuvres de Beethoven, Schumann, Brahms, Chopin.

De Weimar V. d'Indy se rendit à Vienne, résidence ha-

bituelle de Brahms; il eut le chagrin d'apprendre qu'il venait de partir pour la Bavière. Il ne se découragea pas et prit la route de Munich. Mais il ne voulut pas traverser Salzbourg sans faire un pèlerinage à la demeure de Mozart et satisfaire également son penchant pour la nature en visitant cette contrée merveilleuse, une des plus belles de l'Autriche. Il put, en compagnie du conservateur du musée de Salzbourg, entreprendre des excursions aux mines de sel de Berchtesgaden, si remarquables par leurs lacs souterrains, au Kœnigs See, dont les eaux d'un vert sombre et d'une limpidité cristalline, les bords sauvages avec un horizon de montagnes escarpées et neigeuses peuvent rivaliser avec les plus beaux lacs de la Suisse.

A Munich, il apprit que Brahms s'était rendu au Starnberg See, pour s'installer dans le coquet village de Tutzing, situé sur la rive opposée au château royal de Berg, où périt tragiquement le roi Louis de Bavière. Soit que par sa nature Brahms fût peu disposé à accueillir les étrangers, soit qu'il fût alors absorbé par des travaux qui demandaient un recueillement profond, toujours est-il qu'il se montra plus que réservé à l'égard de notre jeune compositeur qui cependant s'était présenté sous les auspices de Saint-Saëns et de César Franck. Ainsi finit cette entrevue avec le plus grand symphoniste actuel de l'Allemagne, entrevue si ardemment désirée!

La première œuvre de V. d'Indy exécutée à Paris fut, en 1875, l'*Ouverture des Piccolomini*, seconde partie de la *Trilogie de Wallenstein*, une des tragédies les plus remarquables du théâtre de Schiller (1). Ce fut l'orchestre de Pasdeloup qui fit connaître au public cette ouverture,

---

(1) La tragédie de *Wallenstein*, de Schiller, a été représentée pour la première fois en octobre 1798 sur le théâtre de Weimar. L'exemplaire dans lequel la trilogie était accompagnée de remarques autographes de Schiller, a été brûlé dans l'incendie de la salle de Weimar, le 21 mars 1825.

où se révèle l'influence de Schumann et qui a été depuis sensiblement modifiée par le compositeur.

Cette même année, il sortit du Conservatoire et, voulant à tout prix s'initier aux détails de l'orchestre, il entra à la Société des Concerts du Châtelet, comme chef des chœurs et second timbalier; il occupa ces doubles fonctions jusqu'en 1878, époque à laquelle il se retira par suite de dissentiments avec Colonne. Ce que Berlioz avait fait après l'excommunication maternelle, pour parer aux premières nécessités de la vie, en s'engageant en qualité de choriste au théâtre des Nouveautés, V. d'Indy l'avait entrepris dans le but de se familiariser avec l'emploi de l'orchestre, de se lier avec la plupart des instrumentistes et peut-être aussi afin de prouver sa détermination de suivre la carrière musicale.

En 1876 il fit jouer chez Pasdeloup l'ouverture d'*Antoine et Cléopâtre* (op. 5) d'après Shakspeare, puis à la Société Nationale de Musique, dirigée par Bussine et dont il était membre, une *Symphonie* en trois parties. Ce sont les années de production qui commencent. Le 24 mars 1878, la première audition de la *Forêt enchantée* (op. 6), légende-symphonie d'après Uhland, fut donnée au 7e Concert populaire; elle est conçue dans la forme romantique et rappelle plutôt les styles de Weber et de Schumann que celui de Wagner. La même année, un *Quatuor* pour piano et instruments à cordes (op. 7) fut joué successivement par Marsick et son quatuor à la Société Nationale de Musique et à la Trompette.

Commencée en 1874, la *Trilogie de Wallenstein* (op. 12) fut terminée en 1880. C'est une des œuvres de V. d'Indy qui portent le plus, une de celles qui ont captivé vivement le compositeur. Bien que, dans la dernière partie, se fasse sentir l'influence wagnérienne, il se dégage de l'ensemble une note très personnelle, qui révèle un artiste déjà passé maître en instrumentation et qui a une profonde horreur de la banalité. Cette composition remarquable a été exécutée par fragments séparés aux Concerts Populaires,

dirigés par Pasdeloup, à la Société Nationale de musique, à Angers. Elle a même passé la frontière : la ville d'Anvers l'a fort bien accueillie.

Vincent d'Indy eut la tentation d'aborder l'opérette et travailla sur un livret de MM. Jules Prével et Robert de Bonnières, un petit acte, *Attendez-moi sous l'Orme* (op. 14), qu'il fit représenter en 1882 sur le théâtre de l'Opéra-Comique. Malgré les qualités que renferme cette partition, nous ne nous y arrêterons pas, sachant que V. d'Indy estime à juste titre que ce genre bâtard, entremêlé d'ariettes et de paroles, a fait son temps et n'a plus rien de commun avec l'art proprement dit.

Nous sommes persuadé qu'il restera conséquent avec lui-même, ne courant pas après une gloire hâtive, achetée par de tristes concessions au bon goût. Et, en cela, il faut réprouver très hautement la tendance qu'ont eue plusieurs de nos jeunes compositeurs de talent, de verser dans l'ornière de l'opéra bouffe, cette scorie de l'art musical, qui pervertit aussi bien le producteur que l'auditeur. A ce métier, on gagne peut-être de l'argent, mais aussi la mésestime de ceux qui placent bien haut le drapeau de l'art. Quel exemple Berlioz n'a-t-il pas donné à ses successeurs dans la carrière, lui qui préféra vivre de peu que de prostituer sa plume !

Le *Poème des Montagnes* (op. 15), suite pour piano, dédiée à E. Chabrier, dont la composition date de mars 1881, nous ramène à une série d'études sérieuses, dans lesquelles les impressions de la Nature ont joué un rôle important. On dirait que V. d'Indy a eu souvenance de ces jolis vers :

> Moi, je veux célébrer les forêts, voûtes d'ombre,
> Les taillis tiquetés de fleurettes sans nombre,
> La houle des blés mûrs et les moires des prés.
> Les étangs persillés par la glauque lentille
> Et le ruisseau jaseur où l'ablette frétille
> Sur un lit de cailloux nacrés (1).

(1) *Plein air*, poésie d'Antonin Bunaud.

Les trois parties de ce poème ont été composées en pleine campagne, sur les versants des Cévennes. Les titres indiquent bien les idées poursuivies par le compositeur. Le n° 1, *Chant des Bruyères* (le Brouillard),—Weber, — la Bien-Aimée, — Lointain); le n° 2, *Danses rythmiques* (Danse, — Valse grotesque, — la Bien-Aimée); le n° 3, *Plein air* (Promenade, — Hêtres et pins, la Bien-Aimée, — Calme, — Coup de vent, — A deux, — Amour), tous ces petits tableaux champêtres, entremêlés de souvenirs d'amour, sont traités de main de maître. La pensée est peut-être un peu cachée sous le tissu fort riche qui l'enveloppe, mais elle s'élève par moment à des hauteurs qui vous ravissent. Si, dans le 12/8 qui suit le *Brouillard*, V. d'Indy s'est souvenu de Weber, les parties dénommées : *Hêtres et pins*, — *Coup de vent*, rappellent par leur fougue passionnée telle page du maître de Zwickau. L'exécution en est fort difficile, notamment dans les *Danses rythmiques*, où le compositeur, pour ne pas modifier son inspiration de premier jet, a introduit alternativement des mesures à 14/16, 8/16 et 10/16.

Au concours de la ville de Paris pour l'année 1886, le *Chant de la Cloche* (op. 18), légende dramatique en un prologue et 7 tableaux, a remporté le premier prix. Cette œuvre, dont les paroles sont également de V. d'Indy, d'après le poème de Schiller (1), a été composée de 1880 à 1883; elle a été exécutée aux frais de la ville de Paris, à l'Éden-Théâtre, le 25 février 1886, et deux nouvelles auditions en ont été données successivement aux Concerts Lamoureux, les 28 février et 7 mars de la même année. La partition, très touffue, très compliquée, dans laquelle l'orchestration joue le rôle principal, est, comme celles de Berlioz, d'une grande difficulté d'exécution. Le

(1) Le poème de Schiller a été terminé en 1789 et publié d'abord dans l'*Almanach des Muses* de 1800. Il porte pour épigraphe : *Vivos voco — Mortuos plango — Fulgura frango*. Ces mots se lisent sur la grosse cloche du Münster de Schaffouse.

piano, fût-il tenu par un maître, n'en peut donner qu'une faible idée, et il faut la puissance, l'habileté d'un orchestre comme celui de Lamoureux pour faire venir en lumière toutes les richesses de la palette d'un peintre-harmoniste tel que V. d'Indy. Les plus belles pages sont la Scène d'Amour, la Vision et surtout l'Incendie, dont les effets fulgurants, les développements ingénieux rendent avec une vive intensité l'idée-mère de Schiller. Quel coloris, quelle audace et en même temps quelle puissance !

La *Symphonie en Sol* pour piano et orchestre (op. 25), qui a été jouée aux Concerts Lamoureux en 1887, est une des dernières œuvres du jeune compositeur, parues jusqu'à ce jour. En introduisant le piano, non pas comme soliste, mais comme instrument faisant sa partie dans l'ensemble, le musicien a suivi l'exemple qu'avait donné Saint-Saëns dans sa 3e symphonie en *Ut mineur*. Bien que nous ne soyons pas partisan de l'adjonction à l'orchestre du piano, dont le timbre se marie fort mal à ceux des autres instruments, nous devons reconnaître que V. d'Indy a su habilement tirer parti des ressources que lui offrait le clavier. La symphonie est divisée en trois parties, qui ne sont que des variantes d'un thème transformé à l'infini. C'est encore un souvenir de la Nature, un air montagnard français, qui a inspiré le compositeur. Le cor anglais, dès le début de la première partie, présente le motif pastoral qui sera développé tour à tour par les divers instruments. Dans la seconde partie, le piano prend une plus grande importance et donne la réplique à l'orchestre, où l'on distingue les rythmes les plus opposés, les combinaisons les plus fantaisistes. Des appels de cor, un solo d'alto rempli de tendresse et tant d'autres motifs intéressants esquissent admirablement les scènes de la vie champêtre. Et, comme apothéose de la troisième partie, une kermesse largement ensoleillée, aux rythmes pleins d'entrain et d'humour !

Les œuvres de Vincent d'Indy ont atteint, jusqu'à ce

jour, le chiffre de 26, et nous n'avons cité que les plus importantes. Il faudrait encore mentionner plusieurs *Mélodies*, d'après V. Hugo, R. de Bonnières, Ch. Beaudelaire — quatre *pièces* pour piano (op. 16) — trois *valses* pour le même instrument (op. 17) — un *Lied* pour violoncelle avec accompagnement d'orchestre (op. 19) — *Sauge fleurie*, légende pour orchestre, d'après un conte de R. de Bonnières, composée en octobre 1884, et exécutée aux Concerts populaires — une *Cantate Domino*, cantique à trois voix avec grand orgue — *Sainte Marie Magdeleine*, cantate pour une voix avec chœur, piano et harmonium — une *Suite* pour trompette, deux flûtes, deux violons, alto et violoncelle, qui date de juin 1886 et qui est ainsi divisée : Prélude, entrée, sarabande, menuet, ronde, — et enfin, un *Nocturne* en *sol bémol* pour piano, écrit en novembre 1886.

Vincent d'Indy est un progressiste dans toute la force du terme. Ses œuvres en font foi ; il n'est nul besoin de lui demander à quelle religion il appartient. Il a été mêlé au mouvement musical qui s'est si bien développé en France, depuis la fondation des Concerts Pasdeloup, Colonne et Lamoureux. C'est en écoutant les œuvres merveilleuses des grands maîtres de la symphonie, que compositeurs et amateurs ont vu se lever le voile qui couvrait leurs yeux... Vincent d'Indy a été l'un des premiers à s'initier à ces beautés, à comprendre le rôle que doit jouer l'orchestre.

Les voyages nombreux qu'il a faits en Allemagne, de 1876 à 1887, pour entendre soit à Bayreuth, soit à Munich, les œuvres de Richard Wagner n'ont pas peu contribué à l'éclairer sur la transformation et l'évolution du drame musical. Aussi manie-t-il la pâte orchestrale avec une sûreté de main déjà incroyable ; il a toutes les audaces. Le charme est peut-être ce qui fait le plus défaut à ses œuvres ; on y sent trop l'âpreté, la sécheresse qui sont les marques distinctives de la manière de son maître, César Franck. On serait amené à croire que, pour

lui, la beauté ne peut exister qu'à la condition d'être rude et énigmatique. Les tendances qu'il révèle dans les autres branches de l'Art et dont nous parlerons à la fin de cette étude viendraient confirmer notre assertion.

Vincent d'Indy a donné un témoignage de ses préférences artistiques, en acceptant de M. Lamoureux la direction des études chorales et de la musique de scène pour la représentation de *Lohengrin* à l'Edén, le 3 mai 1887.

La persévérance avec laquelle les répétitions eurent lieu a produit un merveilleux résultat ; jamais on n'avait entendu de chœurs aussi beaux, jamais choristes n'avaient manœuvré avec un pareil ensemble sur la scène, se mêlant à l'action par l'attitude, le geste et rendant toutes les nuances d'une partition aussi difficile que celle de *Lohengrin* avec une rare perfection. On peut dire que cette représentation de l'œuvre grandiose de R. Wagner fut *unique*, en ce sens qu'elle n'eut pas de lendemain, et qu'elle n'avait jamais été exécutée aussi magistralement en Angleterre, en Belgique et même en Allemagne. Vincent d'Indy a montré, dans cette occasion, des aptitudes remarquables : une partie de la gloire qui a atteint M. Lamoureux doit rejaillir sur lui.

Une lettre qu'il adressa à l'un des collaborateurs de l'*Artiste* de Bruxelles et publiée dans ce journal à la date du 15 mai 1887, donne les renseignements les plus intéressants, les plus originaux sur les répétitions de *Lohengrin*. Nous en citerons quelques extraits avec d'autant plus de plaisir qu'ils permettront de connaître Vincent d'Indy comme littérateur :

« L'analyse de la *pièce ?* Vous la trouverez tout au long dans les journaux français d'aujourd'hui (*Vide* Vitu).

» L'analyse du *drame musical ?* Je ne fais pas l'injure à vos lecteurs de les supposer ignorants de l'œuvre-démarcation entre le vieil opéra et le nouveau théâtre.

» L'impression *personnelle* de la soirée d'hier?

» Pour cela, impossible de vous adresser plus mal. Il y a un artiste à Paris qui ne verra jamais *Lohengrin*, c'est moi. Voici pourquoi : J'aime cette œuvre, parce qu'elle est le point de départ du théâtre musical moderne, tel que je le comprends. Lamoureux a bien voulu me confier la direction des études chorales et de la musique de scène ; depuis le 27 janvier 1887, j'ai fait 46 répétitions de chœurs au foyer, 6 ensembles, 20 répétitions en scène au piano, 5 avec orchestre et 2 répétitions générales. De même que le mécanicien ne peut abandonner sa machine tant qu'elle est en mouvement (excusez cette comparaison peu romantique), de même je suis, durant toute l'exécution et toutes les exécutions, cloué sur la scène, tantôt derrière un châssis, tantôt sur un praticable, et, lorsque je voudrais me laisser aller à l'impression, les mille et quelques détails auxquels je dois veiller viennent me tirer brusquement du rêve.

» Cependant, si vous voulez le compte rendu de la représentation d'hier *vue à l'envers*, le voici très réel : inutile de vous dire que cela me fait plaisir de vous l'envoyer et que l'insertion m'est totalement indifférente. »

Suit une description humoristique de la pièce vue de derrière les décors, qui contient les appréciations les plus justes sur le développement du drame, les parties les plus en saillie et la mise en scène, raconte les enthousiasmes de la salle en opposition avec les manifestations burlesques, au dehors, d'une foule payée par des gens que l'on connaît bien, contenue par une police effrayée et effrayante et dont la conclusion est celle-ci : « En résumé, une exécution musicale presque absolument parfaite. Espérons que Lamoureux, notre courageux chef, aura ainsi fondé un théâtre moderne où l'art vrai et vivant pourra être connu et se faire jour enfin à côté des somptuosités mortes de la grande momie qu'on

appelle, je n'ai jamais pu savoir pourquoi, l'Académie nationale de Musique. »

J'estime qu'un artiste, à quelque branche de l'art qu'il appartienne, doit être jugé non pas seulement d'après son œuvre, mais sur ses tendances en général, sur ses inclinations et même, avec une certaine mesure, d'après ses actes. Certes, ses créations sont souvent le plus merveilleux commentaire de sa destinée et, il est juste de le dire, il y aurait quelquefois avantage à ne pas franchir le mur de la vie privée. C'est au biographe à choisir avec discernement, parmi les documents qu'il possède, ceux qui lui paraissent de nature à être publiés et qui permettent au public de pénétrer plus avant dans l'intimité du *modèle* pris sur le vif. Ce sont les éléments combinés de psychologie et de physiologie qui donnent au jugement toute certitude non seulement sur les talents, mais encore sur les caractères : on pourra ainsi suivre l'artiste pas à pas dans ses travaux, connaître ses idées, ses sensations, ses ambitions, en un mot vivre de sa vie.

Nous avons essayé d'esquisser à larges traits la caractéristique des œuvres de Vincent d'Indy et d'indiquer leurs tendances ; il nous reste à faire connaître la manière de voir de l'artiste, de l'homme sur la Nature et sur les Arts en général.

D'une lettre qu'il nous écrivait, au mois de juin 1887, de Vernoux (Ardèche), nous détacherons le passage suivant, qui donnera la mesure exacte de sa passion dominante pour les chefs-d'œuvre de la création : « Il fait ici un temps admirable, une température chaude, mais sans excès, et, en ce moment, je vois, tout en écrivant, les sommets neigeux des grandes Alpes tout au loin, ce qui rafraîchit un peu, — puis les montagnes plus rapprochées du Vercors, — puis la plaine du Rhône, — enfin, au premier plan, nos vieux bois de pins et de hêtres que je connais si bien et les foins très verts et très hauts qui

ne sont pas encore fauchés. Je vous assure que cela fait un bien réel de se retrouver là après les fatigues et les écœurements de cet hiver. Ce qu'on appelle à Paris *le monde artistique* vous paraît bien loin et bien petit ; H... lui-même n'apparaît que comme une tête d'épingle, dont la pointe serait émoussée. On se sent bien ici dans le vrai repos et à la *véritable source de tout art.* »

En littérature, Vincent d'Indy est un *vieux romantique ;* c'est ainsi du moins que l'appellent ses amis. Dans son enfance, les seuls livres qui l'aient passionné ont été les contes populaires ou fantastiques des Hauf, Andersen, etc... Il lui en est resté un goût très marqué pour la littérature rêveuse et imaginative. Plus tard, il dévora les œuvres d'Edgard Poë, d'Hoffmann, d'Uhland. Sa symphonie : *La Forêt enchantée* a été composée d'après *Harald*, ballade de ce dernier auteur. A l'époque des enthousiasmes de la 20e année, il eut des adorations pour Dante, et le buste du grand poète italien occupe, avec celui de R. Wagner, une des places d'honneur dans son cabinet de travail ; le *Purgatoire* surtout l'avait enthousiasmé, et il avait rêvé d'en faire une grande symphonie. Depuis, tout en gardant un religieux respect pour l'Alighieri, d'autres dieux lui ont apparu : Schiller, le premier, avec sa tragédie de *Wallenstein* et la *Cloche*, — puis Gœthe, — Molière, qui lui fut révélé à une reprise de l'*Ecole des femmes*, — Shakspeare, dont le *Roi Lear* et la *Tempête* l'ont vivement tenté ; mais Berlioz était là... — enfin, plus récemment, Flaubert, dont la *Salammbô*, cette admirable reconstitution des temps anciens, peut-être fausse (1), mais dans tous les cas abso-

---

(1) Dans le *Journal des Goncourt* (Mémoires de la vie littéraire), E. de Goncourt donne son appréciation, une appréciation des plus humoristiques, sur la *Salammbô* de son ami Flaubert. En voici quelques extraits :

« Je vais écrire ce que je pense sincèrement de l'œuvre d'un homme que j'aime et dont j'ai admiré sans réserve le premier livre. *Salammbô* est au-dessous de ce que j'attendais de Flaubert. La

lument artistique, malgré le peu de cohésion des divers épisodes et la surabondance des motifs descriptifs, l'a énormément captivé. En cela, il s'est trouvé en communauté d'admiration avec E. Reyer, qui, s'inspirant de cette œuvre remarquable, a composé un opéra, que nous aurons peut-être la bonne fortune d'entendre... à Bruxelles. Il ne put lire, sans une forte émotion, cette monstrueuse et splendide *Tentation de Saint-Antoine,* qui pourrait s'intituler un poème épique, si l'on en faisait encore.

Aujourd'hui, V. d'Indy étudie les ouvrages du grand romancier russe, Tolstoï, qui, selon lui, représente le genre pictural qu'il préfère, c'est-à-dire les primitifs septentrionaux des quatorzième et quinzième siècles. Il estime que l'époque de la Renaissance a été néfaste au point de vue artistique le plus élevé : l'alliance impos-

---

personnalité si bien dissimulée de l'auteur dans *Madame Bovary*, transperce ici renflée, déclamatoire, mélodramatique et amoureuse de la grosse couleur, de l'enluminure ! Flaubert voit l'Orient et l'Orient antique sous l'aspect des étagères algériennes. L'effort, sans doute, est immense, la patience infinie, et, malgré la critique que j'en fais, le talent rare. Mais, dans ce livre, point d'illuminations, point de ces révélations par analogie qui font retrouver un morceau de l'âme d'une nation qui n'est plus. Quant à une restitution morale, le bon Flaubert s'illusionne ; les sentiments de ses personnages sont les sentiments banaux et généraux de l'humanité et non les sentiments d'une humanité particulièrement carthaginoise, et son Mathô n'est au fond qu'un ténor d'opéra... Il arrive par moments à un transport de votre cerveau, de vos yeux dans le monde de son invention ; mais il en donne plutôt l'étourdissement que la vision, par le manque de gradation des plans, l'éclat permanent des teintes, la longueur interminable des descriptions . . . . .
. . . .
... Enfin, pour moi, dans les modernes, il n'y a eu jusqu'ici qu'un homme qui ait fait la trouvaille d'une langue pour parler des temps antiques : c'est Maurice de Guérin dans le *Centaure* ».

E. DE GONCOURT.

Je me permets d'en ajouter un second : Théophile Gautier, dans la *Momie*.

H. IMBERT.

sible qu'elle a tentée entre l'art rêveur des pays des brouillards et l'art linéaire, très défini des pays du Midi, n'a pu enfanter que des œuvres jolies de formes, mais sans portée intellectuelle au point de vue des progrès de l'art..... Il va même plus loin ; il avoue franchement qu'il éprouve une impression bien plus grande et plus réellement artistique devant l'art Assyrien du huitième siècle avant J.-C., que devant celui du siècle de Périclès (Renaissance antique).

« Me voici de retour de Londres, écrit-il à un ami, le 4 juin 1887, dans l'enthousiasme des sculptures assyriennes du British-Museum : quel bel art et quel flagrant délit de vie et de vérité dans ces tableaux d'une civilisation qui valait bien la nôtre ! »

Il resterait des heures en contemplation devant les tableaux de certains primitifs allemands ou flamands, comme Beham, Grünewald, Altdorfer, etc..., jusques et y compris Holbein, tandis que les merveilleuses compositions de la Renaissance italienne, jusques et y compris Raphaël, le laissent absolument froid. Rembrandt est un des peintres du dix-septième siècle qui le frappent, parce qu'il a conservé l'art très pur des primitifs, en y infusant un courant tout moderne qui a été étouffé au dix-huitième siècle. Il dirait avec Charles Blanc que : « Rembrandt a passé au milieu des astres de la peinture comme font ces comètes qui semblent venues pour troubler les grandes lois du monde et qui, cependant, jouent aussi leur rôle dans l'harmonie des cieux. »

L'admiration presqu'exclusive de V. d'Indy pour les arts gigantesques de races disparues et pour les œuvres naïves et chaudement colorées des primitifs allemands ou flamands, lui a fait un peu oublier l'ère d'affranchissement qu'a inaugurée le splendide édifice de la Renaissance. C'est dans la période qui s'étend de la fin du treizième aux premières années du quinzième siècle que les Nicolas de Pise, les Giotto, Donatello et Brunellesco

de Florence, les Van Eyck dans les Flandres, les Sluter en Bourgogne, etc..., abandonnèrent les formes hiératiques et l'Ecole byzantine, pour entrer à pleine voile dans l'imitation de la Nature et de l'Antique ; telle fut la reprise de la chaîne interrompue des belles époques de la Grèce. Leurs successeurs, Lucca della Robbia, Michel-Ange, Benvenuto Cellini, Léonard de Vinci, Raphaël, le Corrège, etc..., n'ont fait que s'inspirer de leurs devanciers et les ont même quelquefois surpassés en adjoignant la grâce à la force. Ils ont ainsi produit des chefs-d'œuvre qui, à eux seuls, constitueraient la gloire de la Renaissance et ont en réalité servi de modèles aux artistes de toutes les nations.

Ne faudrait-il pas chercher dans ses préférences pour les œuvres colossales, mais rudes, des temps primitifs et dans son exclusivisme pour les créations si pleines de charmes de la Renaissance, le parti pris par V. d'Indy d'éloigner de ses compositions tout ce qui pourrait être considéré, selon lui, comme de l'afféterie et qui ne serait que la grâce ou la tendresse ?

L'avenir dira si ce compositeur qui, parmi les jeunes, est une des organisations musicales les plus surprenantes et dont les premières œuvres révèlent déjà, en tant que symphoniste, un talent plein d'originalité et de vigueur, ne deviendra pas en France l'un des représentants du Drame musical, tel que l'ont rêvé ou réalisé en partie Gluck, Weber, Berlioz, Reyer, Wagner, — qui entraîne la disparition des formes surannées, des vieux moules légués par le passé et comporte les transformations, les innovations qui ne sont en réalité que la loi de la Nature

GABRIEL FAURÉ

Souvienne-vous de celuy à qui, comme on demanda à quoy faire il se peinoit si fort en un art qui ne pouvoit venir à la cognoissance de guère de gens. « J'en ai assez de peu, répondict-il. J'en ai assez d'un. J'en ai assez de pas un. »
MONTAIGNE

S'il est un musicien français qui se soit éloigné par tempérament et par goût de l'école française pour se rapprocher de l'école symphonique allemande, s'il est un compositeur qui ait le plus profond respect pour l'art, qui l'aime de toutes les forces de son âme, s'il est un homme qui méprise souverainement la réclame et soit éloigné de toute concession aux goûts suspects du public, c'est bien Gabriel Fauré.

En écoutant ses compositions, on serait amené à croire qu'il a vu le jour sur les bords du Rhin; et, cependant, c'est un enfant du midi de la France, du pays du soleil, des vocalises. Né le 13 mai 1845 à Pamiers (Ariège), il quitta cette ville à l'âge de trois ans pour suivre à Foix son père qui, d'abord inspecteur primaire, avait été ensuite nommé directeur de l'École normale de cette ville. Il était le dernier de six enfants et il dut à son extrême jeunesse, par rapport à ses frères et sœurs, d'être élevé

seul et livré un peu à lui-même. Dès l'âge de cinq ou six ans, il eut l'occasion d'entendre les cours de musique faits aux élèves de l'École normale qui se destinaient à la carrière d'instituteurs et auxquels on enseignait uniquement le plain-chant. Ces cours frappèrent vivement l'imagination du jeune Gabriel et il n'eut rien de plus pressé que de déterrer un vieux piano carré, une antique épave du passé, sur lequel il se mit à frapper un peu au hasard. Bientôt après, il en étudiait le mécanisme et inventait même de petits airs dont il cherchait les accompagnements. Cette précocité ne frappa nullement ses parents dépourvus de toute notion de l'art musical et qui n'en pouvaient comprendre la haute portée. Ils n'avaient qu'une préoccupation, celle de faire suivre à tous leurs enfants une carrière dans laquelle rien ne fût livré à l'imprévu. Cependant les dispositions de leur plus jeune fils pour la musique se développaient de jour en jour. Sa jeune âme, tout à fait apte à recevoir les impressions de a nature, s'était épanouie au contact de ses beautés, à la vue de ce splendide panorama de la chaîne des Pyrénées. Sans professeur, sans autre guide que l'audition des leçons données aux élèves de l'École normale, il était arrivé, dès l'âge de neuf ans, à un résultat si extraordinaire que des amis de sa famille en furent frappés et crurent devoir attirer l'attention du père sur une vocation qui se manifestait avec cette incroyable intensité. Ce fut d'abord en pure perte; car ce dernier, trop absorbé par ses fonctions pour bien se faire une idée du talent naissant de son fils, ne pouvait se persuader qu'il eût une vocation sérieuse. En outre, il trouvait l'avenir de l'artiste trop aléatoire, considérant tout au plus la musique comme un délassement agréable pour l'homme livré à des travaux utiles et croyait de son devoir de le diriger vers une carrière positive et pratique.

Une circonstance fortuite vint modifier un peu les idées du père de Fauré. Dans le cours de l'année 1854, en lisant le *Bulletin de l'Instruction publique*, ses yeux

tombèrent sur un rapport concernant l'École de musique religieuse, fondée en 1853 par Niedermeyer, dans le but de relever l'Institution créée autrefois par Choron. Il fut frappé par ce qu'avait d'exceptionnel l'organisation de cette école qui, en dehors de l'instruction musicale, permettait à l'élève de faire ses humanités. Il prévoyait que, si son fils y était admis, il pourrait, tout en continuant ses études littéraires, donner la mesure de ses aptitudes musicales. Ce qui, enfin, le détermina, c'est qu'il avait la certitude qu'à la fin de la période réglementaire passée à l'École, il obtiendrait une situation en rapport avec son mérite et les succès obtenus.

Il écrivit dans ce sens à Niedermeyer, qui lui répondit immédiatement, en entrant dans ses vues et en lui promettant un avis très sincère sur les dispositions musicales de son fils, dès qu'il aurait été mis en état de les apprécier.

Gabriel Fauré quitta donc Foix en 1854 pour se rendre à Paris, et entra dans cette école de musique religieuse que dirigeait avec tant de dévouement et de savoir Niedermeyer, l'auteur du *Lac,* du *Soir,* de l'*Automne,* des opéras de *Stradella*, de *Marie Stuart,* etc......, plus heureux dans la création de cette institution que dans la réussite de ses œuvres dramatiques. Fauré avait alors neuf ans ; dès la première année, il obtenait un prix de piano. Malgré ce succès, son père n'était point encore édifié sur sa vocation ; il trouvait surtout que l'entretien de son fils à l'école, pendant un laps de temps assez long, était une trop forte charge pour lui. Niedermeyer, qui était au courant de ses hésitations et qui, d'autre part, avait su deviner les heureuses dispositions de Gabriel Fauré pour l'art musical, fit au père une ouverture qui donne la mesure de son caractère profondément généreux : il lui offrit de garder le jeune Gabriel gratuitement pendant tout le temps qu'exigeraient ses études.

Toutes les difficultés étaient levées ! Les travaux allaient être poursuivis avec acharnement, avec un enthousiasme bien rare chez un enfant de cet âge. Fauré se rappelle encore l'heureuse, la savante organisation qui présidait à l'enseignement musical donné à l'école et qui devait avoir une si heureuse influence sur ses goûts, ses aptitudes..... On ne lui plaçait sous les yeux que les partitions de Bach, de Haëndel, de Palestrina, de Vittoria, de Lassus, puis celles de Haydn, de Mozart, de Beethoven, de Weber, de Mendelssohn ; mais on avait soin d'exclure (mémorable exemple de sagesse et de discernement) toutes les partitions frivoles des compositeurs français. Dans les récréations, les élèves se réunissaient pour chanter les chœurs de Bach, de Palestrina ; — et Niedermeyer assistait souvent à ces exercices qui faisaient diversion aux travaux plus graves.

Il avait eu d'abord comme maître Dietsch (Pierre-Louis-Philippe), qui avait été lui-même élève, sous Choron, dans l'institution où il devait professer plus tard. Excellent musicien-théoricien, plus versé dans la musique religieuse que dans celle du théâtre, il exerça les fonctions de maître de chapelle à Saint-Eustache et à la Madeleine, puis de chef d'orchestre à l'Opéra. Ce fut lui qui composa le *Vaisseau-Fantôme* sur le livret acheté à Richard Wagner par M. Léon Pillet, directeur de l'Opéra (1), et dirigea en 1861 les études et les représentations de *Tannhæuser* (2).

Le second et véritable maître de Fauré fut Saint-Saëns, qui venait d'être nommé professeur de piano à l'institut Niedermeyer, où il apportait des idées nouvelles ; il fit

(1) Le livret fut acheté 500 francs à Richard Wagner. Représentée le 9 novembre 1842, cette œuvre ne fut jouée que onze fois, et ne révéla chez Dietsch aucune des qualités qui conviennent au style dramatique.

(2) La première représentation de Tannhæuser fut donnée le 13 mars 1861. On sait quelles difficultés s'élevèrent entre R. Wagner et Dietsch, pour la direction de l'orchestre.

connaître les œuvres de Schumann, de Chopin, de Wagner, et s'efforça de transmettre à ses élèves l'enthousiasme qu'il avait *alors* pour les grandes œuvres de l'école allemande. Très jeune, d'une gaieté communicative, il traitait ses élèves en camarades et se faisait aimer d'eux. Bien qu'il ne fût chargé seulement que des cours de piano, son influence fut bientôt si considérable que tous les jeunes, désireux de s'instruire, venaient le consulter sur leurs travaux de composition. Ils allaient même l'entendre à la Madeleine, où il tenait le grand orgue. Il avait pris tout particulièrement Fauré en amitié et lui servait de correspondant. Son élève lui en a toujours conservé une vive reconnaissance, et c'est à lui qu'il attribue le développement de ses facultés musicales.

Entré à la fin de 1854 à l'école Niedermeyer, Fauré en sortit en août 1865 ; il n'avait pas encore vingt ans et, dès le mois de janvier 1866, il obtenait la place d'organiste à l'église Saint-Sauveur, de Rennes. Partant de Paris, la Ville-Lumière, il venait échouer dans un centre où l'élément artistique était forcément bien médiocre.

Le Breton a des prédispositions à la tristesse, à une réserve concentrée, à l'examen scientifique de son existence plutôt qu'à l'étude des beaux-arts. La langue du peuple elle-même est rude, peu musicale. Cet état moral doit-il être attribué à l'influence d'un climat mélancolique ? Peut-être. Il est certain, en tous cas, qu'il n'a montré jusqu'ici qu'une expansion très limitée, en ce qui est de la musique. Dans sa poésie des races celtiques, Ernest Renan a tracé du Breton, dans cette langue dont il a le secret, un portrait, peut-être un peu idéalisé : « C'est une race timide, réservée, vivant tout en dedans, pesante en apparence, mais sentant profondément et portant dans ses instincts religieux une adorable délicatesse. Cette infinie délicatesse qui caractérise la race celtique est étroitement liée à son besoin de concentration. » Mais, en raison même de ce caractère concentré, ne se pourrait-il qu'une éducation artistique, — donnée à une

race qui, sans avoir la profondeur de la réflexion, teintée de poésie naïve, de l'Allemand, possède une réserve, une pénétration bien significatives, — ne produisît des résultats peut-être fort extraordinaires ?

Ce sont les réflexions que dut faire Fauré, lors de son arrivée à Rennes. Grâce à l'accueil très bienveillant qu'il reçut de la part de certains personnages en vue, il obtint des leçons... Mais ce ne fut pas sans peine et les débuts pourraient faire l'objet d'un chapitre à la manière de Balzac : Hésitation de ces familles qui auraient bien désiré que leurs filles fussent instruites par un professeur, possédant toutes les qualités requises, mais qui ne voulaient pas les lui confier, en raison de sa jeunesse. On en était arrivé à imaginer d'organiser des auditions, dans lesquelles les jeunes vierges auraient pris leurs leçons, sous l'œil maternel... Ce ne fut du reste qu'à l'état de projet ; car la routine provinciale céda bientôt devant le désir d'obtenir une instruction musicale plus sérieuse et, peu à peu, les élèves affluèrent. Le goût de la musique classique se répandit vite dans la société et, lorsque Fauré quitta la Bretagne en 1870, c'est-à-dire après un laps de trois années, il était très satisfait des progrès réalisés ; son enseignement avait décidément laissé trace.

Les premières œuvres de Fauré datent de cette période qui s'étend de 1866 à 1870 : Ce sont les mélodies : *Le Papillon et la Fleur* (n° 1) ; *Mai* (n° 2) ; *Dans les ruines d'une abbaye* (n° 3) ; *Les Matelots ; Cantique de Racine* (chœur).

Bien que ces premiers essais ne fassent pas présager la manière définitive du jeune maître et qu'ils aient encore un reflet marqué de l'Ecole française, il n'en est pas moins vrai que l'on n'y rencontre plus cette répétition si fatigante, si banale de certaines périodes, comme dans la plupart des romances en faveur à cette époque.

Fatigué de cette sorte d'exil, éloigné de tout milieu artistique où il aurait pu échanger ses idées sur l'art, sen-

tant enfin que le professorat, réduit à lui seul, ne pouvait le mener à un résultat quelconque au point de vue du développement de ses facultés, Fauré quitta Rennes au mois de mars 1870 pour se rendre à tout hasard à Paris. A peine arrivé, il obtint la place d'organiste-accompagnateur à l'église Notre-Dame de Clignancourt; mais il n'y resta pas plus de deux mois et, au moment où la guerre franco-allemande éclata, il s'engagea dans les voltigeurs de la garde (août 1870). Le dépôt de son régiment ayant été retenu à Paris, il fut un des derniers qui monta la garde aux Tuileries. Au 4 septembre, tous les dépôts de la garde furent fondus dans le 28e de marche. Envoyé aux avant-postes pendant toute la durée du siège, il assista aux combats du Bourget, de Créteil, menant la vie rude du soldat exposé aux intempéries de la saison, aux fatigues des tranchées, restant presque cinq mois sans se déshabiller. Toutefois, la Muse le protégea et ne fut pas sans adoucir pour lui les duretés du métier, les tristesses des jours amers. Partout où s'installait son bataillon, on trouvait les maisons de campagne des environs de Paris abandonnées par leurs propriétaires et presque toujours, dans ces villas, un piano qui lui permettait, tout en travaillant un peu, de récréer ses camarades et même ses chefs qui, peut-être pour ce motif, lui témoignèrent une constante bienveillance.

Après l'armistice, il fut appelé presque immédiatement à remplir la place d'organiste à Saint-Honoré d'Eylau; mais il ne la conserva que fort peu de temps et obtint l'orgue de la maîtrise de l'église Saint-Sulpice, où Widor était organiste. Il fut attaché pendant trois ans à cette charge; puis, fatigué d'accompagner la musique des autres, il s'éloigna, préférant accepter l'offre que lui avait faite Saint-Saëns de le remplacer au grand orgue de la Madeleine, pendant ses absences et ses tournées à l'étranger, qui étaient assez nombreuses. Lorsque ce dernier se démit de ses fonctions pour pouvoir se livrer plus exclusivement à la composition, Théodore Dubois, qui

dirigeait la maîtrise de la Madeleine, fut désigné tout naturellement pour le remplacer, et la place de maître de chapelle échut à Fauré, au mois d'avril 1877.

Des années 1870 à 1877 datent les œuvres qui commencent à donner la *caractéristique* du talent de Fauré. Il se livrait à ses études musicales avec la plus vive ardeur et avait réuni tous les matériaux, toutes les connaissances pour aborder la composition avec une sûreté de main déjà surprenante.

Ces œuvres sont :

La majeure partie des *Mélodies* qui forment le premier volume, du n° 5 au n° 20; *Deux Duos* pour deux sopranos : *Puisqu'ici-bas toute âme*, poésie de V. Hugo et *Tarentelle*, poésie de Marc Monnier; la Sonate pour piano et violon (op. 13), jouée par l'auteur et Maurin aux concerts de musique de chambre du Trocadéro, le 5 juillet 1878 ; une Suite d'orchestre (op. 12), exécutée à la salle Herz par l'orchestre de Colonne en 1875; le chœur des *Djinns* avec orchestre (op. 10), poésie de V. Hugo, exécuté le 27 juin 1878 au Trocadéro et le 11 février 1879 à l'Hippodrome.

Le genre mélodique parait être la première voie dans laquelle Fauré est entré à pleine voile. A partir du n° 5, tous les Lieder qu'il a composés sont, au point de vue de l'inspiration et du travail, d'une venue qui indique bien sa riche organisation musicale. On y reconnaît déjà l'artiste avec ses tendances, mélange de tristesse et de rêverie, si particulières au génie allemand, et notamment à celui de Schumann et de Brahms. La physionomie de ces mélodies ne comporte pas l'éclat de rire, mais souvent un sourire agréablement chiffonné ou mélancolique. Marquées au coin de la distinction et de l'originalité, elles traduisent, aussi bien dans la partie du chant que dans celle du clavier, les vers avec le plus rare bonheur ; il s'en dégage enfin un charme qui se prolonge bien longtemps après que les dernières notes se sont envolées.

Nous signalerons tout particulièrement *Seule* (nº 5) dont l'accompagnement est admirablement approprié au caractère de la poésie de Théophile Gautier; les notes graves suspendues à la basse font entendre comme un glas douloureux. Dans le nº 6, *Sérénade toscane*, sur une vieille poésie italienne traduite par Romain Bussine, les notes spirituelles du clavier donnent une impression comique, qui se trouve bien plutôt dans les vieux vers toscans que dans la traduction française. La conclusion en *majeur* rappelle la manière de Schubert.

Le *Lamento* (nº 7), d'après une poésie de Théophile Gautier, débute par la forme récitative qui convient au merveilleux talent de Mme Viardot, auquel il est dédié (1). Avec *Lydia* (nº 8), nous entrons dans le style contemplatif et archaïque, admirablement choisi pour rendre les vers de Leconte de Lisle. Quelle impression funèbre donnent ces notes graves dans le bas du clavier pour peindre les vers pleins de tristesse de Ch. Baudelaire, dans le *Chant d'automne* (nº 9) :

> J'entends déjà tomber avec un choc funèbre
> Le bois retentissant sur le pavé des cours,
>
> ....
>
> J'écoute en frémissant chaque bûche qui tombe :
> L'échafaud qu'on bâtit n'a pas d'écho plus sourd.

Un souvenir lointain de cette charmante rêverie pour piano de R. Schumann, qu'on appelle *l'Enfant dort* (2), a dû hanter l'esprit de Fauré, lorsqu'il a tracé sous les vers de l'*Absent*, de Victor Hugo (nº 11), cet entrelacement de notes qui a pour but d'exprimer cette apostrophe :

> Sentiers où l'herbe se balance,
> Vallons, coteaux, bois chevelus,
> Pourquoi ce deuil et ce silence?

Au *poco più mosso*, sur l'interpellation : « Chien veille

---

(1) Le *Lamento* a été fort bien dit, le 8 février 1873, par Mme Lalo à la Société nationale de musique.

(2) Scènes d'enfance.

au logis », l'expression se dramatise pour revenir au motif initial : « Où donc est-il allé? »

C'est encore un écho d'une des mélodies les plus connues de Schumann : « J'ai pardonné », qu'évoque le n° 15, *Après un rêve.* Dans l'*Hymne*, de Ch. Baudelaire (n° 16), Fauré a su rendre avec une subtilité, une souplesse infinies, l'idée du poète célébrant la femme « qui remplit son cœur de clarté et se répand dans sa vie comme un air imprégné de sel. » L'accompagnement battu de 6/8 en doubles croches exprime bien la fluidité, la transparence de l'air (1). Il a été aussi heureux lorsqu'il a peint une scène : *Au bord de l'eau* (n° 18), d'après Sully-Prudhomme. Continuité de la mélodie, autour de laquelle s'enroule l'accompagnement en triolets liés, unité générale, apaisement, tout donne l'impression de cette douceur ineffable ressentie par ce jeune couple ne vivant que pour l'amour et l'oubli des choses d'ici-bas, en face du flot qui passe. C'est un peu, toutes proportions gardées, la même quiétude que celle éprouvée lors de l'audition de l'admirable *Scène au bord du ruisseau*, de la *Symphonie pastorale*, dans laquelle Beethoven, « couché dans l'herbe, les yeux au ciel, l'oreille au vent, fasciné par mille et mille reflets de sons et de lumière, regarde et écoute à la fois les petites vagues blanches, scintillantes du ruisseau, se brisant avec un léger bruit sur les cailloux du rivage (2) ».

Une page de haute envolée est le *duo* pour deux soprani (op. 9) : *Puisqu'ici-bas toute âme.* L'inspiration est aussi grande que l'adaptation de la mélodie à la poésie de Victor Hugo est merveilleuse. Dédiée aux deux filles si profondément musiciennes de Mme Viardot, elle ne pouvait être plus digne de leur talent. Nous

---

(1) Cette mélodie a été chantée par M. F. Lévy, le 22 mars 1873 à la Société nationale de musique.

(2) *A travers chants.* Etude critique des symphonies de Beethoven (page 36). (Hector Berlioz.)

avons aimé surtout la traduction musicale de ces vers :

> Mon esprit qui sans voile vogue au hasard
> Et qui n'a pour étoile que ton regard.

Il y a là comme un vague parfum de fleur sauvage, de mélodie Tzigane, dont a su si bien s'inspirer également J. Brahms.

En faisant une incursion dans la musique de chambre, Fauré a débuté par un coup de maître. Sa *Sonate en la majeur* (op. 13), pour piano et violon, est une œuvre de premier ordre. La *Revue et Gazette musicale*, dans son numéro du 7 juillet 1878, après l'exécution de cette composition aux concerts de musique de chambre du Trocadéro, en traçait la physionomie :

« Distinction mélodique et harmonique, ampleur et profond sentiment des phrases expressives, tours rythmiques très neufs et très naturels, un intérêt soutenu, en un mot l'expression d'une belle et fine nature musicale, tels sont les caractères de cette œuvre. L'*Andante* et le *Scherzo* sont des pages exquises dont se dégage un subtil et pénétrant parfum.

Le premier morceau, l'Allegro, débute par un motif plein de cette passion, de ce trouble familiers à Schumann ; mais il serait piquant de rapprocher le deuxième motif qui se trouve à la 57e mesure de cet Allegro avec celui qui a été dessiné par Joachim Raff à la 119e mesure (*un poco stringendo*) de l'Allegro de sa 4e *grande sonate chromatique* (op. 129) pour piano et violon (1). L'analogie existe dans le dessin, le rythme, l'intonation ; c'est évidemment une rencontre fortuite, mais qui prouve une fois de plus quelles sont les affinités de Fauré avec l'école allemande. L'Andante est d'un calme, d'une mélancolie pénétrante, qui tranche bien avec la fougue véhémente du premier morceau et l'allure vive et alerte du Scherzo,

---

(1) Cette sonate de J. Raff, dédiée à Henry Vieuxtemps, se compose d'un seul morceau, précédé d'un récit et d'un andante très large de sentiment, qui est peut-être une des pages les plus réussies d'un compositeur, dont les œuvres offrent malheureusement de grandes inégalités.

dont l'exécution est fort difficile, mais qui contient, en forme de trio, un motif d'une grâce et d'une délicatesse exquises. Nous aurions peu de réserves à faire quant aux diverses parties de cette Sonate. Peut-être devrions-nous signaler le trait de violon pénible et torturé dans la couleur chromatique, sorte de tremolo à la manière de Rubinstein qui ramène au motif initial dans la seconde partie de l'Allegro et qui n'est pas dans le sentiment de l'œuvre.

La *Suite d'orchestre en fa* (op. 12), dont nous ne connaissons que la première partie, l'Allegro moderato à 2/4, est conçue et écrite dans le style Schumannien. Le tissu en est fort serré, comme dans les symphonies du Maître de Zwickau et cette sorte de tassement doit nuire aux effets de l'orchestre. Mais le développement est bien compris et la péroraison, depuis le *Un poco più mosso*, est une page de premier ordre.

Les *Djinns* (op. 10), pour chœur et orchestre, composés sur la poésie bien connue des *Orientales*, devaient tenter la nature de Fauré, qui, dans nombre de ses œuvres, dans ses Lieder surtout, a introduit des motifs d'une langueur et d'une morbidesse qu'on peut bien dire exotiques (1). Le musicien a été un fidèle et heureux traducteur du grand poète, qui lui-même s'était inspiré des beaux vers du Dante (2). L'œuvre est très colorée. Malheureusement les exécutions qui ont eu lieu au Trocadéro le 27 juin 1878 et à l'Hippodrome le 11 février 1879 n'ont pu donner une idée bien complète de cette musique délicate et de la plus grande distinction ; la sonorité de ces deux grandes salles était absolument défavorable.

---

(1) Voir notamment le motif qui survient au milieu de sa curieuse *Mazurka* pour piano (op. 32).

(2) « Et comme les grues, qui font dans l'air de longues files, vont chantant leur plainte, ainsi je vis venir traînant des gémissements les ombres emportées par cette tempête. »

DANTE.

Avant d'étudier les autres compositions de Fauré, nous reprendrons sa biographie en 1877. Nous l'avons laissé maître de chapelle à la Madeleine, succédant à Théodore Dubois; il remplit encore aujourd'hui ces fonctions. C'est à dater de l'année 1877 qu'il put mettre à exécution le projet qu'il caressait de longue date, celui d'entreprendre des voyages en Allemagne, afin de pouvoir entendre les œuvres des grands maîtres qu'il appréciait de jour en jour davantage.

Depuis sa sortie de l'école Niedermeyer, il avait pénétré plus profondément dans la connaissance de Bach, de Beethoven, de Schumann, de Brahms. Bach était et est toujours pour lui le maître souverain de l'Olympe musical, qui a tout deviné, tout inventé à une époque où la science des sons était plongée dans le plus profond chaos : Fleur robuste qui est venue germer subitement et s'épanouir dans un terrain où n'avaient poussé jusqu'alors que des herbes folles ! Il le considère comme le grand initiateur de tous les musiciens, petits ou grands, qui ont cherché à pénétrer le secret de la Muse, depuis Haydn jusques et y compris R. Wagner.

Il fit son premier voyage à Weimar avec Saint-Saëns, pour assister à la représentation de l'opéra biblique de *Samson et Dalila*, qui avait été organisée par F. Liszt. En 1878, il se rend avec Messager à Cologne, où il entend pour la première fois le *Rheingold* et la *Walkyrie* de Wagner. Bien qu'il fût préparé à ces auditions par la lecture attentive des partitions, son attente fut dépassée et l'enthousiasme fut grand. Puis il entreprend successivement plusieurs voyages à Munich, afin d'assister aux auditions : de la *Tétralogie* en 1879, — des *Maîtres chanteurs*, de *Tannhæuser*, de l'*Egmont* de Beethoven, en compagnie de Théodore Dubois en 1880, — enfin de *Tristan* et *Lohengrin* en 1883.

Dans ces diverses excursions en Allemagne, Fauré ne manqua pas d'aller visiter les merveilleux lacs de la Bavière, tels que le Starnberg see, le Kockel see, le Walchen see, dominé par l'Herzogstand — et les villes remarquables de Nuremberg, d'Augsbourg, etc... Il put ainsi satisfaire de nouveau son goût très prononcé pour la nature qu'il avait déjà su apprécier dans les Pyrénées, en Suisse, en Bretagne. Il n'a pas encore entrepris le pèlerinage de Baireuth.

En 1882, il s'était rendu à Zurich avec Saint-Saëns, afin de faire plus ample connaissance avec Liszt, qui avait manifesté le désir de le voir. Liszt, Hans de Bulow, Tschaïkowsky, Cui (1) ont été les musiciens étrangers qui ont témoigné le plus vif intérêt aux compositions de Fauré, en les prônant et en les faisant exécuter. Le premier, du reste, qui a eu plus que personne « une haute idée de l'essence de l'art et de la mission dévolue à l'artiste » (2), a toujours accueilli et soutenu les hommes de talent méconnus, les natures vraiment douées et notamment les musiciens de la nouvelle école française, Berlioz en tête, avec une bienveillance et un cœur que l'on ne saurait assez rappeler et admirer. Fauré ne passa pas moins de trois jours avec lui, causant de leur art favori, lui jouant quelques-unes de ses œuvres et le faisant jouer lui-même, malgré son âge très avancé. Les doigts du Michel-Ange du piano n'avaient certes plus la prestigieuse souplesse d'autrefois; mais la griffe du Lion se faisait encore sentir par intervalles.

Fauré a épousé en 1883 la fille du célèbre sculpteur Frémiet, l'auteur de cette Jeanne d'Arc si vivante, si vraie qui, contestée au début, est considérée aujourd'hui à

---

(1) Lors des concerts donnés à Paris en 1886 par Rubinstein, Cui adressa au journal *le Ménestrel* plusieurs lettres dans lesquelles il analysait et commentait les programmes de ces concerts. Une d'elles se terminait ainsi : « Je regrette de n'avoir pas vu figurer dans les programmes les noms de Brahms, Saint-Saëns, G. Fauré et C. Franck. »

(2) *Franz Liszt.* Esquisse par E. de Bricqueville (p. 34).

juste titre par les connaisseurs sérieux comme une merveille comparable aux plus belles statues équestres de la Renaissance italienne, — du Chef Romain et du Chef Gaulois au musée de Saint-Germain, — du Porte-falot de l'Hôtel-de-Ville de Paris — du Saint-Michel — du Gorille, composition forte, étrange, d'une magistrale réalisation, qui a obtenu une médaille d'honneur au Salon de 1887 et qui est destiné au Muséum ; — de tant d'autres chefs-d'œuvre, dans lesquels se révèle une nature originale, éprise aussi bien des structures exactes de l'anatomie que des souvenirs archéologiques du passé.

Depuis cette époque, Fauré a vécu de la vie de famille, famille d'artistes par excellence où l'art tient la plus haute place, se mêlant peu au mouvement mondain, vivant dans la plus étroite union avec les siens et ses amis Saint-Saëns, V. d'Indy, Chabrier, Chausson, C. Benoît, Messager, etc..., les peintres Jadin, Roger, Jourdain, Baugnies, Duez, travaillant sans relâche, avec une passion débordante pour la musique. Il a conservé pour son maître Saint-Saëns une amitié passionnée, aveugle, une reconnaissance profonde.

L'analyse des œuvres de la seconde période, à dater de l'année 1878, offre un attrait tout particulier. Pour plus de facilité, nous les diviserons en trois catégories : Musique de chambre et symphonique. — Musique de piano. — Musique de chant.

I. — Musique de chambre et symphonique. — Camille Benoit, le traducteur consciencieux des écrits théoriques de Richard Wagner et dont nous apprécions hautement la compétence comme critique musical, a esquissé très finement et très justement la physionomie du talent de G. Fauré :

« Le talent de Fauré s'est surtout manifesté dans la musique

intime, celle qu'on entend dans un salon artistique ou dans un concert de musique de chambre, celle qui se passe de la scène ou de l'orchestre. A tous les points de vue, si j'avais à le rapprocher d'un contemporain étranger, ce serait au Norvégien, Édouard Grieg, que je le comparerais. C'est dire qu'en France, G. Fauré est le premier dans le domaine spécial qu'il s'est choisi et où sa nature l'a porté. Il a un ensemble de qualités qui font dire de quelqu'un aux gens qui s'y connaissent et qui n'abusent pas de ce mot : C'est un maître. Depuis la mort amèrement regrettée d'Alexis de Castillon, son aîné, c'est Fauré qu'il faut nommer en première ligne, si l'on veut citer le musicien français qui possède au plus haut degré le génie particulier de la musique intime, de la musique symphonique. »

En évoquant le souvenir d'Alexis de Castillon, C. Benoit a été bien inspiré, car il a été le précurseur de la musique de chambre sérieuse en France. Nature merveilleusement douée, il est mort à la fleur de l'âge, laissant des pages qui donnaient les plus grandes espérances pour l'avenir.

En dehors de la *Sonate* en *la* majeur (op. 13), pour piano et violon et de la *Suite d'orchestre* (op. 12) dont nous avons déjà parlé, Fauré a composé jusqu'à ce jour, en tant que musique de chambre ou symphonique : Un *Concerto* de violon (op. 14) en trois parties, exécuté par Musin à la Société nationale de musique, en 1879, *Premier Quatuor* (op. 15) en *ut* mineur pour piano, alto et violoncelle, *Berceuse* (op. 16) pour violon et piano, *Élégie* (op. 24) pour violoncelle et piano, *Romance* (op. 28) pour violon et piano, *Symphonie* en *ré* mineur (op. 40), *Deuxième Quatuor* pour piano, violon, alto et violoncelle (op. 45) en *sol* mineur, composé en 1886 ; *Pavane* pour orchestre (1887).

Dans le *Premier Quatuor* en *ut* mineur, dédié à Léonard, la première partie nous paraît la moins bien venue, la plus tourmentée. Le *scherzo* à 6/8, avec l'entrée en *pizzicati* à découvert des instruments à cordes, est d'un tissu très léger, dont les minces dessins succèdent l'un à l'autre avec une aimable variété. Le morceau capital est l'*adagio*, au sujet duquel il serait peut-être permis d'évo-

quer le grand nom de Beethoven : Profondeur constante de l'expression, cohésion parfaite, énergie sombre et mélancolique des accents qui ont quelque chose de la progression ascendante d'une marche funèbre, rien ne manque à ce magnifique spécimen du style grave et soutenu. Quant au finale, qui présente des développements où l'auteur a semblé particulièrement se complaire, il accuse un rythme qui n'admet presque pas de déviation.

Il n'y a que des éloges à faire de l'adorable *Berceuse* pour violon et piano. L'*Élégie* pour violoncelle et piano renferme le même sentiment que celui de l'*Adagio* du *Premier Quatuor* ; elle est bien dans le style élégiaque et dans l'esprit de l'instrument dont Fauré en a fait l'interprète.

La *Romance* en *si* bémol pour violon et piano contient cette expression de mélancolie ainsi que l'emploi de certaines harmonies bien particuliers à l'auteur. Le gracieux et principal motif de début en triolets s'épanouit, aussitôt après les signes *crescendo* et *forte* dans deux mesures qui rappellent, comme dessin et expression, un des passages de l'andante de la *Sonate* remarquable pour piano et violon (op. 6) de A. de Castillon C'est encore là une de ces rencontres heureuses, une sorte d'hommage involontaire rendu à de Castillon par Fauré qui admire vivement son œuvre. Le *Più mosso* est très fier d'allure et s'enchaîne admirablement bien avec la première partie; avant d'arriver au point d'orgue, il se termine par une succession de réponses entre le piano et le violon, pendant neuf mesures, qui se retrouvent dans sa *Sonate* pour piano et violon (op. 13). Voilà bien la marque, la signature ou le monogramme que chaque compositeur vraiment doué, pleinement original, emploie avec plus ou moins de bonheur dans ses créations.

La *Symphonie* en *ré* mineur (op. 40) composée en 1884 par Fauré, pendant qu'il était en villégiature à Louveciennes, fut exécutée au mois de mars 1885 par l'orches-

tre de Colonne et, au mois d'août de la même année, à Anvers. A l'occasion de l'Exposition de cette ville, des concerts avaient été organisés sous la direction de Peter Benoit, pour faire entendre les œuvres des compositeurs français modernes : Saint-Saëns, C. Franck, V. d'Indy, Chausson, Fauré, etc. Ce dernier ne put rester à Anvers pour diriger lui-même sa symphonie, et ce fut son ami V. d'Indy, qui prit le bâton de chef d'orchestre. Le public fit bon accueil à cette œuvre du jeune maître français.

Pour nous résumer, nous dirions volontiers que la note dominante de Fauré n'est pas l'expression de la plainte ou de la joie dans la plénitude d'un sens bien déterminé. On y trouve plutôt une sorte d'aspiration inquiète, parfois haletante, comme la quintessence d'un désir longtemps suspendu (1). Qu'est-ce que le désir, sinon la recherche ! Seulement la recherche chez Fauré n'est-elle pas quelquefois pénible?

II. — MUSIQUE DE PIANO. — Après les *Etudes symphoniques*, les *Davidsbundler*, les *Kreisleriana* de Schumann, après les *Préludes* et *Etudes* de Chopin, les *Fantaisies* de Liszt, il était à supposer que l'ingéniosité des rythmes, l'accumulation des notes, la dureté même des modulations due à l'emploi peut-être abusif des dièzes et des bémols ne pourraient aller plus loin. Fauré semblerait avoir dépassé sous ce rapport ses illustres devanciers. L'exécution de toutes ses œuvres pour piano, qui portent les titres d'*Impromptus*, de *Barcarolles*, *Nocturnes*, *Ballade*, *Valses-Caprices*, est d'une extrême difficulté. N'est-ce pas là une tendance commune à la jeune Ecole moderne, qui est plutôt nuisible que favorable à la mise en valeur de compositions dans lesquelles se révèlent des

(1) A ce propos, nous pourrions citer le nom de Paul Lacombe, qui, suivant nous, possède le même don d'expression très caractérisé et qui, dans son œuvre discrète et malheureusement trop peu connue, sait en user sans vain raffinement et sans complication.

qualités de premier ordre? La plupart des pièces que nous venons de citer, déroutent au premier aspect, par ce qu'elles ont de surchargé, de tourmenté. Ces réserves faites, il nous sera facile de reconnaître l'originalité et la haute fantaisie de l'œuvre de piano de Fauré. Il est un nom qui vient sur les lèvres lorsque l'on étudie attentivement la contexture de ses divers morceaux écrits pour le clavier, c'est celui de Chopin.

Dans la *Valse-Caprice* (op. 30) se détache au milieu une phrase très rêveuse, avec intercalation de notes irrégulières, se résolvant diatoniquement sur une suite de tierces et sixtes de l'effet le plus charmant. On croit surprendre ici comme la réminiscence d'une des *Études* de Chopin, dont l'auteur a tiré le plus habile parti.

En parlant de la *Barcarolle* (op. 26) dédiée à Mme Montigny-Remaury, il est permis de rappeler qu'il est arrivé une fois à Chopin de donner sous le même nom de *Barcarolle*, une sœur à ses merveilleuses *Ballades*, une sœur qui a, elle aussi, ses grâces agitées, ses sonorités expressives et puissantes, qui semblent également défier l'exécutant assez hardi pour tenter de l'enlever prestement et d'en analyser les pénétrantes finesses. Que cela soit dit pour excuser ou justifier certaines témérités plus bizarres qu'heureuses auxquelles se laisse volontiers aller Fauré. Mais n'oublions pas que, si tel ou tel de nos compositeurs à la mode avait eu à mettre en musique le même sujet, qu'on le place en idée à Venise ou à Naples, il y aurait fort à parier que la scène changerait. Les nuages transparents qui enveloppent la flottante mélodie comme d'un tissu léger disparaîtraient sans doute. Tout s'éclaircirait, mais très probablement au prix d'une certaine crudité de ton que nous connaissons bien et que nous redoutons trop.

Le *troisième Impromptu* en *la* bémol (op. 34), dédié à Mme E. Brun, ne laisse rien à désirer pour l'agrément des tons et des transitions; tout est grâce, légèreté, délicatesse. Les gentillesses du style du jeune maître s'y

laissent distinguer sans le moindre mélange d'afféterie ou de préciosité.

Et combien d'autres pièces aurions-nous à citer! Les *Cinq nocturnes*, si pleins d'impétuosité (op. 3, n°s 1, 2, 3, — op. 36 et 37). — Trois *Romances sans paroles* (op. 17, n°s 1, 2, 3). — *Valse-caprice* (op. 38). — Les *Impromptus* (op. 25 et 31). — *Ballade* (op. 19). — Trois *Barcarolles* (op. 41, 42, 44). — *Mazurka* (op. 32). Une remarque également à faire, c'est que, dans toutes ces compositions, on retrouve cet amour du contraste familier aux maîtres modernes, ce procédé qui consiste à faire succéder instantanément le *Dolce subito* au *Forte* le plus énergique.

III. — Musique de chant. — Nous avons déjà signalé les *Lieder* de la première période, du n° 5 au n° 20, ainsi que l'admirable *Duo : Puisqu'ici bas toute âme.* — *Tarentelle.* — *Cantique de Racine* et les *Djinns*, pour chœur et orchestre. Il nous reste à indiquer : Les *Lieder* de la seconde période qui, selon nous, sont encore plus remarquables que les premiers. — Le *Ruisseau* (op. 22), pour voix de femmes. — La *Naissance de Vénus* (op. 29). — *Madrigal* (op. 35), pour quatre soli ou chœur. — *Poème d'un jour.* — Motets religieux (non édités).

Il faudrait mentionner tous ces *Lieder*, trésors de grâce et d'imprévu que l'on dirait écrits par une main autre que celle qui a tracé les pièces pour piano, tant ils révèlent des qualités d'invention naturelle, non tourmentée et, tout à la fois, un sentiment harmonique extrêmement neuf. On y retrouve surtout, comme dans le *Nocturne* (op. 43, n° 2), les *Berceaux* (op. 23, n° 1) et dans bien d'autres fragments de ses œuvres, cette note exotique qui lui est toute particulière. *Noël* (op. 43, n° 1) rappelle le sentiment religieux qu'a si bien exprimé Berlioz dans l'*Enfance du Christ*; l'accompagnement, avec l'accent sur le temps faible, donne une vague idée de tintement de cloche. *Automne* (op. 18, n° 3), nous ramène aux styles de Schubert et de Schumann, notam-

ment au point de vue de l'expression dramatique. Dans *Notre amour* (op. 23, n° 2), le rythme 6/8 est plein de subtilité et de charme.

On serait tenté de rapprocher *Nell* (op. 18, n° 1) de tel *Lied* de Brahms ; mais le rythme n'est point rompu comme chez le Maître de Hambourg. Nous avons déjà fait remarquer, du reste, certaines analogies entre quelques *Mélodies* de Fauré et les magnifiques *Lieder* de J. Brahms. Ajoutons toutefois qu'à ces derniers appartiennent en propre les protestations passionnées, les adjurations ; puis, à côté des agitations les plus vives, les mornes accablements de l'abandon, et enfin cette vertu souveraine d'apaisement qui se dégage d'une mélodie comme celle du *Sommeil* (n° 9 de la série sur la *Maguelonne* de Tieck).

Le *Ruisseau* (op. 22), chœur pour voix de femmes avec accompagnement de piano, est une composition qui possède la puissance prestigieuse de l'attrait ; c'est une des pages décisives de Fauré que l'on peut comparer à tels fragments de l'auteur de *Gwendoline* ou de Godard, dans sa *Diane* (1). Un souvenir de la Sonate pour piano et violon (op. 13) se retrouve dans la mélodie : « *O fleur, ô doux parfum, lui dit le flot qui passe.* » Fauré a fait là après tout ce qu'il est arrivé à Brahms de faire à sa façon, lorsqu'il a pris pour sujet du final de sa *Sonate* pour piano et violon (op. 78) le motif exactement reproduit de son charmant *Lied : A la pluie* (op. 59). Ce vers : « *Laisse-moi t'entraîner vers l'Océan profond* » a été rendu musicalement avec un bonheur inouï. Et quelle ravissante péroraison, quel jeu de tonalités exquises, lorsqu'arrive d'une manière tout à fait imprévue ce glissement limpide sur le *mi* naturel, *fa*, *sol* et *mi* bémol de l'accompagnement, pendant que la mélodie s'évanouit insensiblement.

Le *Madrigal* (op. 34) pour soprano, alto, ténor et basse ou chœur, dédié à André Messager, est également un

---

(1) Cette œuvre intéressante marquait un premier pas dans ce cycle de compositions à intentions mythologiques, que Fauré, à son tour, est venu enrichir avec sa *Naissance de Vénus*.

petit chef-d'œuvre. Il est impossible de rêver une pensée plus fine et plus tendre dans le style archaïque, relevée par des intonations qui la modernisent et surtout par des ritournelles doucement cadencées et de charmants sous-entendus.

Gabriel Fauré est de taille moyenne, mais fortement constitué. Le visage très accentué et bronzé est bien celui d'un homme du Midi ; les yeux, d'une expression indéfinissable, ont un éclat velouté, légèrement voilé, mais projettent par moments des éclairs. Il y a dans ces yeux-là un peu du reflet incandescent du soleil du Sud, de ce reflet si particulier aux Ouled-Naïls de l'Algérie. Bien qu'il soit jeune encore, ses cheveux sont déjà fortement saupoudrés de neige.

Au moral, avec sa nature d'une exquise douceur, c'est vraiment un charmeur. Il n'y a qu'à le voir au milieu des siens pour comprendre combien il les aime et combien il est aimé d'eux. Il poursuit son but avec une véritable passion, sans nul souci de l'opinion du monde, ne composant qu'avec la plus grande réserve et après un remaniement constant de son travail, ayant des tendances très marquées pour la musique symphonique proprement dite, pensant qu'un artiste doit se laisser aller à sa nature tout en tenant compte des progrès inévitables et légitimes, fermement convaincu que le drame musical n'a pas dit son dernier mot. Elle semble faite pour lui cette antique devise : « Fais ce que dois, advienne que pourra. »

CAMILLE SAINT-SAËNS

I

PRÉFACE

« Il écrirait, à volonté, une œuvre à la Rossini, à la Verdi, à la Schumann, à la Wagner. »

Ainsi s'est exprimé, en un français contestable, Charles Gounod dans son article dithyrambique sur Saint-Saëns, à propos d'Henri VIII (1). Ainsi s'était exprimé autrefois un musicien d'un grand talent, mort malheureusement trop jeune, l'organiste Chauvet, à l'égard de Massenet. Le premier a voulu faire un éloge, le second une critique.

Je serai de l'avis de Chauvet. Je ne crois pas qu'un reproche plus grave puisse être adressé à un artiste de talent que de dire qu'il est incapable d'être lui-même.

Charles Gounod ajoute bien à la suite de sa phrase malencontreuse que « le plus sûr moyen de n'imiter aucun compositeur, c'est de les connaître tous à fond. » D'accord ; mais entre les connaître et écrire des œuvres dans leur style, dans leur manière, il existe une forte nuance. Si un compositeur ne possédait que la faculté

---

(1) *Nouvelle Revue* (N° du 1er avril 1883). Cet article a été publié en brochure.

d'assimilation, ce serait un signe caractéristique de sa faiblesse, de sa nullité. Un maître, un Beethoven aurait-il pu écrire à volonté une œuvre dans le style d'un autre maître?... Un Rembrandt aurait-il pu créer un chef-d'œuvre dans la manière de Raphaël? J'en doute; je fais plus que d'en douter. J'affirme que non.

Heureusement que, si se découvrent dans les compositions de Saint-Saëns des réminiscences de maîtres bien connus et même des faiblesses autres que celle dévoilée par Ch. Gounod, il s'y révèle des qualités incontestables qui ont placé ce compositeur, après Berlioz et Reyer, à la tête du mouvement qui s'est opéré vers 1860 dans l'Ecole musicale française, et où se fait sentir l'*élément germanique.*

On nous a bien dit que depuis..... Camille Saint-Saëns avait renié un de ses dieux d'autrefois, qu'il n'était plus l'apôtre des théories wagnériennes. Il s'en est expliqué dans son livre : *Harmonie et mélodie*; et, s'il ne dissipe pas les doutes qui planent sur son apostasie, il repousse du moins la légende qui veut qu'il ait renié entièrement Wagner : « Non seulement, je ne le renie pas, mais je me fais gloire de *l'avoir étudié* et *d'en avoir profité*, comme c'était mon droit et mon devoir. J'en ai fait autant avec Sébastien Bach, avec Haydn, Beethoven, Mozart et tous les maîtres de toutes les écoles. Je ne me crois pas obligé pour cela de dire de chacun d'eux que lui seul est dieu, et que je suis son prophète. »

Puis, il développe cette thèse que tout n'est pas également bon dans l'œuvre de Richard Wagner, et surtout que son théâtre apparaît plein de défauts ou plein de qualités qui ne sauraient s'assimiler à la nature française (1). Il ne s'aperçoit pas lui-même que sa critique

---

(1) Il est bien entendu que cette appréciation, dans ce qu'elle a *de relatif*, n'a rien qui nous choque. Mais il ne faut pas, selon nous (et c'est en cela que consiste l'erreur commise avec préméditation peut-être par Saint-Saëns), que la critique qu'elle contient possède une valeur *absolue*.

devient tellement acrimonieuse, qu'elle produit le résultat opposé à celui qu'il en attendait, et qu'elle pourrait être signée d'un musicien absolument hostile au drame musical et même à la musique de Wagner, dont il a été le profond admirateur.

Je relèverai surtout sa conclusion : « Jeunes musiciens, si vous voulez être quelque chose, restez français (1)! Soyez vous-mêmes, de votre temps et de votre pays. Ce qu'on vous montre comme l'avenir, c'est déjà le passé. L'avenir est avec vous. Malheureusement, comme je le disais tout à l'heure, il n'y a pas d'art sans public et le public vous échappe. On lui a tant chanté depuis un demi-siècle les louanges de l'art italien et de l'art allemand qu'il ne croit pas à l'art français. Qu'on annonce l'apparition d'un opéra étranger, il y courra comme au feu, quitte à revenir l'oreille basse, comme après la première représentation de certain opéra italien ; mais viennent des ouvrages comme *Faust*, comme *Carmen*, il attendra pour y courir que l'univers les ait acclamés. Paris, qui faisait autrefois les gloires, se contente maintenant de les consacrer. Il reçoit la lumière au lieu de la donner ; ce soleil se résigne au rôle modeste de lune. Eh bien ! ce n'est pas encore assez. Quand le monde entier nous proclame les maîtres du théâtre, on veut nous mettre à l'école du théâtre allemand. »

Ainsi, Saint-Saëns, après avoir affirmé hautement qu'il se faisait gloire *d'avoir étudié Wagner et d'en avoir profité*, conseille aux jeunes musiciens de fuir l'école allemande ! Quelle contradiction ! C'est l'auteur du *Rouet d'Omphale*, de la *Marche héroïque*, de *Phaéton*, de la *Danse macabre*, du *Déluge*, de *Samson et Dalila*, d'*Henry VIII*, surtout des symphonies, concertos, quintette, quatuor,

(1) Ce recours à l'apostrophe rentre dans les moyens ordinaires d'un autre grand maître, d'un autre membre de l'Institut, d'un autre ennemi juré de Wagner, lorsqu'il lui plaît de passer critique d'art. Est-ce que Saint-Saëns se risquerait parfois à écrire A LA GOUNOD ?

trio, etc..., de toutes ces œuvres où le compositeur s'est inspiré du grand art symphonique de la muse allemande, c'est un des promoteurs de la renaissance musicale en France, qui abandonnerait maintenant la voie suivie jusqu'à ce jour et qui a fait sa gloire pour retourner... à la muse de Boieldieu, d'Auber, d'Adam, etc., à cette vieille momie qui est en train d'aller rejoindre celles du musée égyptien au Louvre, et cela, quoi que disent, quoi que fassent les Burgraves, les admirateurs forcenés de la musique qui berce? Nous nous refusons à le croire.

Quelle a été la principale cause de la régénération musicale en France, depuis un certain nombre d'années, de cette transformation incroyable du goût, du travail aussi bien des artistes que des amateurs? A qui Saint-Saëns lui-même doit-il d'être un contrapontiste remarquable, un symphoniste hors ligne? La réponse est facile. Les principaux critiques d'art en France, des juges compétents nous la fourniront.

« La musique française qui s'était corrompue, il y a cinquante ans, *sous l'influence néfaste du dilettantisme italien*, eût-elle pu se régénérer sans s'être retrempée aux sources limpides du grand art symphonique *dans un embrassement furieux avec la muse allemande*, de Haydn à Wagner? (1) »

Dans sa remarquable étude sur Richard Wagner (2), A. de Gasperini disait : « Qu'il me soit permis de le dire, l'art privilégié, l'art de l'Académie, de la caste, a fait son temps ; son idéal a changé. Au lieu de s'amoindrir en des mains frivoles qui l'asservissaient au profit de quelques-uns, il tend à se tourner du côté des masses, à s'inspirer des foules pour les inonder à son tour de ses clartés puri-

(1) *Henry VIII et l'opéra français*, par E. Hippeau (page 9), 1883.
(2) *La nouvelle Allemagne musicale, Richard Wagner*, par A. de Gasperini, 1866 (page 9).

fiantes; enfin, loin d'être seulement un délassement, une distraction, une mode, quelque chose de mobile et de fuyant qui nous prend surtout par les sens, il a agrandi son domaine, il s'est fait l'interprète de nos aspirations les plus hautes, les plus généreuses, il s'est mesuré avec l'infini; il nous a appelés à lui, enfin, comme à la seule source intarissable où puisse s'abreuver l'âme humaine en quête de la vérité et de ses splendeurs.

» Malheur à ceux qui ne comprennent pas cette *évolution* profonde de l'art moderne devant une société ébranlée elle-même et remaniée jusqu'en ses profondeurs! Le vrai sens du travail qui s'accomplit dans l'ordre esthétique leur échappe absolument; ils sont condamnés à l'adoration stérile du passé, au jeu misérable de formules creuses et impuissantes ».

C'était la même thèse que celle qui a été soutenue, dans des termes presque identiques, par Eusèbe Lucas, dans son poétique travail sur les maîtres (1).

« Nous ne sommes point *un peuple de musiciens*, mais nous pouvons le devenir. S'il est vrai de dire que les aptitudes varient suivant les individus et que chaque peuple élève l'art ou l'abaisse au niveau de son intelligence, il n'est pas vrai d'affirmer que le goût de chacun est voué d'avance à telle forme de l'art, et qu'il est impossible de le modifier ou de l'épurer. L'éducation musicale et *les bons exemples* mis à la portée de tout le monde doivent infailliblement développer les instincts, ouvrir à l'intelligence des horizons plus vastes et habituer les masses au contact des grandes œuvres de toutes les écoles et de tous les temps (2). »

L'institution des concerts populaires en France a eu un double résultat : celui d'initier le public et les artistes aux beautés de l'art symphonique allemand et d'ouvrir

(1) *Les concerts classiques en France*, par E. Lucas (1876), page 53:
(2) *Notes de musique*, par Ernest Reyer (1875), page 32.

un débouché aux jeunes compositeurs français qui se voyaient refuser l'accès des théâtres de musique. Saint-Saëns a été l'un des premiers à en bénéficier. Il ne devrait pas l'oublier. C'est à l'école allemande qu'il doit les qualités de son orchestration ; c'est à Bach, à Beethoven, à Wagner qu'il est redevable des succès qu'il a obtenus.

S'est-il souvenu de tout ce passé en écrivant les lignes que j'ai signalées dans son ouvrage : *Harmonie et Mélodie*? S'est il même rendu un compte bien exact de sa situation, de son attitude à l'égard de Richard Wagner ? Il a eu des amis imprudents, trop zélés, qui, sous un faux prétexte de patriotisme, ont voulu l'ériger en maître en face du Maître allemand. Ils ont tellement été à rebours du sentiment de la grande majorité des musiciens vis-à-vis d'un génie aujourd'hui indiscutable, ils ont si bien prôné les œuvres du compositeur français pour bafouer celles du créateur du drame musical qu'ils lui ont porté le plus grand préjudice.

D'autre part, Saint-Saëns possède un caractère très irritable (1) ; il ne peut souffrir, dit-il, qu'on lui impose des admirations. Il suffira qu'on loue devant lui avec ardeur le *Quintette* de Schumann, une des plus belles pages de la musique instrumentale au dix-neuvième siècle, pour qu'il en fasse immédiatement la critique la plus acerbe. Il eut pour cette œuvre, pendant plusieurs années, *un enthousiasme débordant*, *furieux*... C'est lui-même qui l'avoue. Aujourd'hui, l'audition lui en est pénible, et il faut que tout le monde soit de son avis !

Il a été de même en ce qui concerne les œuvres de R. Wagner; il en fut le partisan le plus acharné, alors que plusieurs de ses amis commençaient seulement à en saisir les beautés. Le culte de ceux-ci n'a fait que

---

(1) En dehors de cette irritabilité, il faut reconnaître que Saint-Saëns est dévoué, affectueux pour ses amis, plein d'égards et exempt de jalousie à l'égard de ses rivaux (*rara avis*), et toujours prêt à rendre service aux jeunes artistes qui réclament ou ses conseils ou son concours.

s'accroître (ce qui est généralement la règle, lorsque c'est l'art le plus élevé qui en est cause); celui de Saint-Saëns a diminué. *Inde iræ.* L'admiration peut-être un peu exclusive de personnes de son entourage pour l'œuvre grandiose de l'auteur de tant de créations destinées à résister, envers et contre tous, à toutes les vicissitudes du goût, parce qu'elles ont été puisées aux sources mêmes de l'art, n'a pas été une des moindres causes de l'attitude de Saint-Saëns.

Mais, quoi qu'il dise et tout en restant français, il procède bien de l'école allemande, il en est le fervent disciple. Ecartant toute intention d'irrévérence envers l'illustre académicien, on pourrait assez justement l'appeler: *le Wagnérien sans le savoir.*

Écoutez ce qu'un maître d'aujourd'hui, Ernest Reyer, dont Saint-Saëns lui-même ne contestera, je l'espère, ni la haute valeur, ni la grande autorité, a affirmé en rendant compte de *Proserpine :*

« Pourquoi ces phrases typiques si fréquemment et si habilement ramenées; pourquoi cette importance symphonique donnée à l'orchestre ; pourquoi cet enchaînement de scènes à la place de morceaux étiquetés ; pourquoi cette forme dialoguée qui, à de très rares exceptions, persiste d'un bout à l'autre de l'ouvrage; pourquoi ce parti pris de rompre avec les vieux usages et les vieilles formules, s'il est vrai que l'auteur de *Proserpine* ait renié ses croyances et déserté le culte de celui que ses fervents disciples appellent le vrai Dieu ?

» Atteints de wagnérisme, nous le sommes à peu près tous, à des degrés différents peut-être ; mais nous avons bu, nous buvons et nous boirons à la même source, et la seule précaution à prendre est de n'y pas noyer notre personnalité. »

La personnalité de Saint-Saëns, comme celle de Reyer du reste, est assez grande pour qu'elle ne coure pas le danger signalé par l'auteur de *Sigurd.* Seulement, à l'exemple de ce dernier, Saint-Saëns devrait avoir la

franchise de déclarer que l'école musicale française, depuis un certain nombre d'années, a su prendre dans l'école allemande ce qu'elle avait de bon, — que de l'union des deux écoles est née cette *évolution* qui a transformé l'art symphonique en France et d'où sortira la régénération de l'opéra français (*Henry VIII* le laisse pressentir), — que, loin de tuer l'art français, cette union n'a fait que lui donner une impulsion nouvelle, saine, vigoureuse, — que la musique, enfin, est une *science aussi bien qu'un art* et que l'on doit, par conséquent, avoir foi dans le progrès continu d'une science qui ne fait que de naître ! (1).

Ceci dit pour réfuter une partie des assertions erronées émises par l'auteur d'*Henry VIII* dans son ouvrage : *Harmonie et Mélodie*, nous étudierons la vie et les œuvres de Camille Saint-Saëns, en tant que musicien et critique d'art, avec l'impartialité imposée à tout biographe qui veut peindre un caractère, discuter un talent sans parti

---

(1) « La musique *n'est pas seulement un art*, c'est une *science*. On est un musicien charmant ou puissant quand la nature l'a voulu ; on est un musicien savant quand on a le courage d'étudier la musique comme une science abstraite. J'honore infiniment cette science-là comme toutes les autres. J'ose dire qu'elle mérite surtout notre admiration et notre reconnaissance, parce qu'elle donne à l'art plus d'éclat et de solidité. »

JULES SIMON. — Discours prononcé à l'occasion de l'érection de la statue de Victor Massé à Lorient, et d'une plaque commémorative sur sa maison natale. (Septembre 1887.)

— D'autre part, Maurice Kufferath, dans son intéressant travail sur la *Walkyrie* de R. Wagner (Bruxelles 1887), repousse également la théorie émise par Saint-Saëns, qui consiste à affirmer que la musique, *n'étant pas une science*, n'est pas susceptible de perfectionnement. Il lui démontre, par des arguments indiscutables et autres que ceux invoqués ci-dessus, combien il a mal interprété la thèse développée par V. Hugo dans sa merveilleuse étude sur W. Shakspeare et sur laquelle Saint-Saëns s'appuie pour s'en faire une arme contre R. Wagner.

— Enfin, E. Reyer, dans ses *Notes de musique*, dit textuellement : « Souvenez-vous surtout que la science est peu de chose sans l'inspiration, et que l'*inspiration n'est rien sans la science.* »

pris et avec le désir de mettre en lumière aussi bien les défauts que les qualités du modèle qu'il a sous les yeux.



II

LA BIOGRAPHIE

On peut dire de Saint-Saëns qu'il a été un *petit prodige.* Mais il n'est pas devenu ce que deviennent le plus souvent les *petits prodiges*, qui, élevés en serre chaude, périclitent aussitôt qu'ils sont transplantés en pleine terre qu'ils arrivent à l'âge d'hommes. Adieu les culottes courtes, les longs cheveux tombant sur les épaules, les jaquettes serrées à la taille, que les parents tiennent à conserver pour prolonger l'émerveillement des masses ! Aussitôt l'attirail du *petit prodige* disparu, le talent s'évanouit également. Celui de Saint-Saëns a résisté aux mièvreries, aux faiblesses qui accompagnent ordinairement l'éclosion d'un talent apparaissant à l'aurore de la vie ; il avait en lui la force nécessaire pour vaincre l'atrophie, qui est la conséquence du chauffage à outrance d'une nature précoce.

Né le 9 octobre 1835, à Paris, rue du Jardinet, n° 3, en plein quartier latin, il porte bien la marque de son origine. D'un esprit vif et caustique, il a de la blague du gamin de Paris, et nous aurons à narrer, dans le cours de cette étude, quelques épisodes de haute fantaisie qui feront connaître un des côtés bien particuliers de son caractère.

Ayant perdu de fort bonne heure son père, qui était attaché à une administration, il fut élevé par sa mère, artiste peintre, et sa grand'tante. Sa santé était fort délicate, et ses deux tutrices s'ingéniaient à lui prodiguer les soins les plus intelligents ; elles l'emmenaient souvent

passer la journée dans les bois de Clamart et de Meudon. Ce fut sa grand'tante, excellente musicienne, qui lui révéla les principes de la musique. Il l'appelait sa *bonne maman,* et c'est à elle qu'il attribue le développement de ses qualités naturelles. Son influence sur lui fut la même que celle exercée sur Vincent d'Indy par sa grand'mère.

Ici se placent les anecdotes qui témoignent de la précocité du jeune Camille (1). Bien que, dans certains cas, il y ait lieu de se défier de ces petits faits historiques, fabriqués malheureusement trop souvent pour les besoins de la cause, ceux qui concernent l'enfance de Saint-Saëns sont puisés à des sources trop certaines pour que nous fassions difficulté pour les admettre.

Sa mère racontait que « voyant son fils en quête des moindres sons, curieux de débrouiller et de retenir la tonalité de tous les bruits, elle s'ingéniait à régler les pendules de la maison, de telle sorte qu'elles sonnaient sans interruption, l'une après l'autre, les douze coups de midi. Le jeune Camille prêtait l'oreille à ces sonneries diverses, les comparait, les reproduisait avec la voix, cherchant les différences de vibration et de timbre. »

Et ces expériences étaient renouvelées fort souvent. Il jouait, un jour, dans une chambre avec sa mère, lorsqu'on introduisit un visiteur dans la pièce voisine. Saint-Saëns s'était mis immédiatement à l'écouter marcher, et, au bout de quelques secondes, il dit avec le plus grand sérieux : « Ce monsieur fait en marchant une noire et une croche. » Et il est de fait que le visiteur marchait d'un pas inégal.

Il a raconté lui-même, dans un de ses écrits (2), que sa famille prenait plaisir à développer ses dispositions précoces : « Dans mon enfance, j'avais l'oreille très délicate,

---

(1) La plupart des anecdotes concernant l'enfance de Saint-Saëns ont été rapportées par Fourcaud (*Revue du Monde musical et dramatique*, 7 décembre 1878) et par Albert Dayrolles (*Figaro* du 4 mars 1883).

(2) *Harmonie et Mélodie,* page 241.

et l'on s'amusait à me faire désigner la note produite par tel ou tel objet sonore; j'indiquais la note sans hésitation. »

N'étaient-ce point là des dispositions déjà bien marquées pour la musique descriptive, qu'il affectionna tout particulièrement plus tard et qui a été pour lui une des causes principales et les plus justifiées de ses succès? Aujourd'hui encore, Saint-Saëns a conservé la passion de prêter l'oreille aux mille voix de la Nature : la rumeur des éléments, le fracas du tonnerre, le bruissement des feuilles sèches secouées par le vent, le mugissement de la tempête, la *mélodie de la forêt*, tout est pour lui un sujet d'observations. Aussi n'est-il point étonnant que, suivant l'exemple d'illustres devanciers, tels que Beethoven et R. Wagner, pour ne citer que les plus marquants, il ait introduit dans ses poèmes symphoniques des scènes descriptives qui n'étaient que le résultat d'observations personnelles et d'impressions prises au sein même de la nature.

Nous ne remonterons pas à Louis XVI pour rechercher les influences héréditaires au point de vue musical, bien que nous ayons lu quelque part qu'un de ses grands parents, du côté maternel, au dix-huitième siècle, aurait inventé pour son usage un orgue à soufflet qu'il mettait en jeu avec des pédales. Nous préférons simplement constater que sa grand'tante possédait les connaissances musicales voulues pour influencer un enfant aussi bien doué.

Dès l'âge de trois ans, le jeune Camille prenait sa première leçon sur un vieux piano que la *bonne maman* avait fait remettre en état, et, quelques années après, il était à même de déchiffrer une partition de Grétry. Ses premiers professeurs furent Stamaty pour le piano et Maleden pour la composition; il avait sept ans lorsqu'il fut confié à leurs soins. Stamaty, bien qu'ayant commencé ses études musicales fort tardivement, avait acquis de Kalkbrenner la connaissance la plus parfaite

des règles fondamentales de l'art; divers voyages en Allemagne, où il connut Mendelssohn et Schumann, avaient, en outre, accru son goût pour les œuvres classiques. Aussi, tous les élèves sortis de ses mains, Gottschalk, Saint-Saëns, Mme de la Frégeollière et bien d'autres devinrent des exécutants fort remarquables, grâce aux excellents principes qu'il leur inculqua, surtout au point de vue du mécanisme, de la correction et de la pureté du style. Quant à Maleden, qui, après un séjour en Allemagne, à Darmstadt, près de Gottfried Weber, avait fondé une École de musique à Limoges, sa ville natale, puis l'avait transportée à Paris, en 1841, on peut dire que sa plus grande gloire est d'avoir compté parmi ses élèves l'auteur d'*Henry VIII*.

Les progrès de Saint-Saëns furent très rapides : grâce à cette mémoire prodigieuse, qui a toujours fait l'étonnement de ses contemporains, il put apprendre et retenir avec une facilité incroyable les partitions les plus compliquées, les traités les plus ardus. Son inclination très marquée pour les sciences exactes lui fut également d'un grand secours pour l'étude de la partie aride de l'art musical. Bientôt, il entrait au Conservatoire dans la classe d'Halévy, où il eut pour condisciples Cohen, Jacoby, Lecocq... puis il fréquentait en même temps le cours d'orgue de Benoît; il y obtint en 1849 le second prix, et en 1851 le premier. Déjà pianiste hors ligne, il allait devenir un organiste remarquable; entre temps, il ne négligeait pas ses travaux de composition.

A cette époque, les élèves des classes de composition étaient exclus des répétitions générales de la Société des concerts. Ils étaient, dit Saint-Saëns lui-même (1), « privés du meilleur moyen qu'ils pussent trouver d'apprendre quelque chose, quand ce moyen était à leur portée. La tentation pour moi était irrésistible; je me faufilais dans les couloirs, je me blottissais dans les loges; j'arrivais

(1) *Harmonie et mélodie* (page 194).

toujours à attraper quelques bribes de musique, et je rapportais dans les classes une odeur de Beethoven et de Mozart, qui sentait le fagot. » Le *jeune musicien français* chantait *alors* les louanges de l'art allemand, et pensait probablement que la muse française avait tout à gagner, à fraterniser avec la muse allemande !

En 1852 (il avait dix-sept ans), il se présentait, mais sans succès, au concours annuel de l'Institut pour le prix de Rome. Rapprochement bien curieux ! Ce fut dans cette même année, le 18 décembre, que sa *première symphonie* en *mi* bémol, envoyée sous le voile de l'anonyme (1), à la Société de Sainte-Cécile, que dirigeait Seghers (2) et reçue avec enthousiasme, fut exécutée avec le plus grand succès. Il faut lire dans les Mémoires de Berlioz ses amusantes révélations sur la manière dont étaient alors jugées à l'Institut les diverses cantates soumises à l'examen d'un jury, composé de peintres, statuaires, architectes, graveurs en médaille, graveurs en taille douce, au milieu desquels on voulait bien tolérer quelques musiciens ! Saint-Saëns passa sous les fourches caudines de cet aréopage si expert ; on lui préféra probablement un musicien, amateur de *la musique comme tout le monde doit en faire*, selon l'adorable expression de Cherubini (3). Il est à remarquer également que sa *première symphonie*, si bien accueillie à la Société de Sainte-

---

(1) Le manuscrit était accompagné d'une note à peu près ainsi conçue :

« Comme cette symphonie n'est pas facile à exécuter et qu'elle nécessitera quelques répétitions supplémentaires, ci-joint un billet de : *cinq cents.* »

Ces deux derniers mots étaient accompagnés d'un parafe. En signant ainsi, Saint-Saëns avait voulu faire un calembour ; c'est bien là un des côtés de son caractère.

(2) Seghers a été le précurseur de Pasdeloup. En fondant la Société de Sainte-Cécile, il avait jeté les bases de l'institution des grands concerts symphoniques en France.

(3) La cantate donnée au concours était : *Le Retour de Virginie*, paroles de M. Rollet. Le premier grand prix fut décerné à M. Cohen et le second à M. Poise.

Cécile, lorsqu'elle fut présentée sans nom d'auteur, ne souleva plus un enthousiasme aussi grand, lorsque le public apprit qu'elle était l'œuvre d'un jeune homme de 17 ans! C'est bien un peu ce qui arriva à Berlioz, quand il eut l'heureuse idée de faire exécuter l'*Enfance du Christ* sous le nom de Ducré. Acclamée au début, elle fut vivement discutée aussitôt que le véritable nom de l'auteur fut connu. Bon public, véritable troupeau de moutons, voilà bien de tes coups!

Saint-Saëns était nommé organiste à l'église Saint-Merry en 1852 ou 1853 et ne quittait ces fonctions qu'en 1858 pour prendre le grand orgue de la Madeleine, qu'abandonnait Lefébure-Wély. En 1861, il était chargé d'une classe de piano à l'institut Niedermeyer où l'avait précédé sa réputation de pianiste et de compositeur. Il est de fait qu'il avait déjà entrepris à l'étranger ces voyages artistiques qu'il devait étendre encore par la suite et qui avaient contribué à le mettre en vue non seulement comme un exécutant de première force, mais comme un compositeur de grand avenir. La critique commençait à le placer sur la même ligne que Rubinstein, Liszt, Ritter, Planté, Diémer, Delaborde... Aussi fut-il très apprécié et très recherché à l'institut Niedermeyer; il y apportait des idées nouvelles et propageait les œuvres de Schumann, de Chopin, de Wagner. Un de ses élèves préférés était Gabriel Fauré.

Ses tournées en Europe, ses nombreux concerts, ses œuvres si variées par les genres adoptés (musique symphonique, de chambre, religieuse, descriptive, etc.) avaient tellement attiré l'attention sur lui qu'en 1859 Hans de Bulow, le gendre de Liszt, le grand admirateur de Wagner, le pianiste bien connu, écrivait : « Il n'est pas de monument artistique de quelque pays, école ou époque que ce soit, que Saint-Saëns n'ait étudié à fond. Quand nous vînmes à causer des symphonies de R. Schu-

mann, je fus on ne peut plus surpris de les lui voir réduire au piano avec une facilité et une exactitude telles que je restai confondu, en comparant cette prodigieuse mémoire à la mienne, dont on fait pourtant tant de bruit... En causant avec lui, je voyais, que rien ne lui était étranger et, ce qui le grandissait à mes yeux, c'était la sincérité de son enthousiasme et sa grande modestie. »

A la Madeleine, il obtint un vif succès comme organiste. Sa passion pour l'orgue ne fit que s'y développer et il retira de l'étude approfondie de cet instrument cette grande correction, cette largeur de style que l'on retrouve dans nombre de ses créations. Néanmoins, il n'est pas inutile de faire remarquer qu'il s'est un peu trop souvenu de l'orgue dans telles pages de ses œuvres symphoniques ou de musique de chambre, en y introduisant des traits et des effets qui sont absolument particuliers à cet instrument. Nous les indiquerons, lorsque nous analyserons ses diverses compositions.

Nous avons vu qu'en 1852, Saint-Saëns avait concouru pour la première fois à l'institut pour le prix de Rome. Il se représenta en 1864, c'est à-dire douze ans après; il avait alors 29 ans et était dans la pleine maturité de son talent. On pouvait donc supposer qu'il obtiendrait le prix d'emblée. Point! il fut admis en loge; mais, après la composition faite, le jury, cet aréopage panaché de peintres, sculpteurs, architectes, graveurs et musiciens (1), jugeant un peu tard que le jeune compositeur se trouvait dans des conditions de talent trop supérieures à celles de ses concurrents, le plaça pour ainsi dire hors concours. C'est du moins le motif qui a toujours été donné de l'échec ou plutôt de l'exclusion de Saint-Saëns. Le prix de Rome fut décerné à Victor Sieg.

Trois ans plus tard, en 1867, un concours était ouvert pour la composition d'une cantate qui devait être exé-

---

(1) D'importantes modifications ont été apportées en 1865 à la composition du jury.

cutée à l'inauguration de l'Exposition universelle de Paris. Saint-Saëns arriva bon premier avec les *Noces de Prométhée*; l'œuvre fut acclamée. Voici ce qu'écrivait au sujet de cette cantate, Berlioz à son meilleur ami Humbert Ferrand, le 11 juin 1867 : (1) « Je vous écrivais ces quelques lignes au Conservatoire, où devait se réunir le jury dont je fais partie pour le concours de composition musicale de l'Exposition. On m'a interrompu pour entrer en séance et donner le prix. On avait entendu, les jours précédents, cent quatre cantates et j'ai eu le plaisir de voir couronner (à l'unanimité) celle de mon jeune ami Camille Saint-Saëns, l'un des plus grands musiciens de notre époque. . . . .
. . . . . Je suis tout ému de notre séance du jury! Comme Saint-Saëns va être heureux! j'ai couru chez lui lui annoncer la chose. Il était sorti avec sa mère. C'est un maître pianiste foudroyant. Enfin! voilà donc une chose de bon sens faite dans notre monde musical. Cela m'a donné de la force; je ne vous aurais pas écrit si longuement sans cette joie » (2). Nous n'ajouterons aucun commentaire à cette lettre, écrite en toute intimité, qui n'était pas destinée à voir le jour et qui met pour ainsi dire à nu le cœur profondément affectueux de Berlioz pour ceux qu'il chérissait. Mais, que pensez-vous d'un jury qui, en 1864, ne reçoit pas sous un fallacieux prétexte un compositeur du talent de Saint-Saëns, alors qu'il n'avait pour concurrents que quelques jeunes gens de son âge, tandis que, trois ans plus tard, un autre jury proclamait à l'unanimité la supériorité du même Saint-Saëns sur cent quatre musiciens de tout âge, qui

---

(1) *Lettres intimes* de Berlioz (page 304).

(2) Le *Moniteur* du 12 juin 1867 contenait la note suivante : « Le comité de la composition musicale a décerné aujourd'hui, à l'unanimité et au premier tour de scrutin, le prix unique à la cantate présentée au concours international de musique par M. Camille Saint-Saëns. Ce prix lui a été disputé par cent deux concurrents. » (Berlioz, dans sa lettre du 11 juin 1867, donne le chiffre de *cent quatre*.)

avaient concouru pour la composition de cette cantate de l'Exposition universelle de 1867 ?

Pendant le siège de Paris par l'armée allemande en 1870, Saint-Saëns fut incorporé dans le bataillon de marche de l'Elysée et alla souvent aux avant-postes dans le sud de Paris, à Montrouge, Arcueil-Cachan... Lorsque son service le lui permettait, il jouait assez fréquemment dans les concerts organisés au bénéfice des blessés, concerts dans lesquels les artistes, soldats d'occasion, paraissaient la plupart du temps en uniforme. Il parle encore avec beaucoup de bonne humeur de ce temps déjà lointain et des camaraderies du bataillon.

Il passa la période de la Commune à Londres.



Si Sainte-Beuve et de Pontmartin ont eu leurs causeries littéraires du lundi et du samedi, Saint-Saëns eut ses réunions musicales du lundi. Lorsqu'il demeurait rue du Faubourg-Saint-Honoré, il recevait déjà quelques intimes, Jadin, Bussine, Regnault, Clairin, etc... et les initiait non pas seulement à sa musique mais à celle des Maîtres d'autrefois. Peu à peu, le cercle s'agrandit; nombre d'amateurs, de musiciens français et étrangers étaient très désireux d'assister à ces soirées artistiques et même de s'y faire entendre. Quand il vint s'établir avec sa mère rue Monsieur-le-Prince, n° 14 (en 1876, nous avons lieu de le croire), les fameux lundis étaient fort suivis.

La quantité d'artistes de talent de toutes les nations qui ont traversé ce salon hospitalier est considérable. Nous citerons au hasard : Rubinstein, Madame Viardot, Gounod, Massenet, la princesse de Metternich, le comte Zichy, Bizet, Lalo et Madame Lalo, G. Fauré, Madame Trélat, Vincent d'Indy, Chabrier, Duparc, Messager, Marsick, Pagans, Sarrasate, Lasserre, Lebouc, etc........ Rien de plus patriarcal, de plus simple que ces réunions

cosmopolites; aucun programme arrêté à l'avance. La conversation amenait-elle à parler de l'œuvre d'un compositeur, quel qu'il fût, on l'exécutait immédiatement.

La musique commencée à neuf heures finissait généralement à onze. Saint-Saëns se prodiguait beaucoup et donnait à tous des preuves de sa prodigieuse mémoire, de sa dextérité en exécutant à première vue les partitions les plus compliquées, arrivées tout récemment d'Allemagne, notamment celles de Wagner qui intéressaient alors vivement les véritables artistes. On les lisait et les étudiait avec passion et le maître de la maison était un des premiers à les analyser et en signalait les beautés grandioses. Il faisait là, on peut le dire, une sorte d'apostolat et enseignait à tous la parole... wagnérienne !

Son excellente mère apparaissait au milieu de tout ce monde comme un charmant portrait de femme des premières années de ce siècle avec son costume à la mode de 1820 à 1830, ses cheveux frisés autour des tempes, sa physionomie pleine de droiture et en même temps d'affabilité.

Certains lundis d'humeur joyeuse, la scène se transformait. La Muse lyrique cédait la place à une muse plus légère; on secouait un peu les grelots de la folie en jouant la *Belle Hélène* du maëstro Offenbach (1). Les costumes étaient de rigueur : Regnault ou Bizet remplissait le rôle de la Belle Hélène, Jadin celui du beau Pâris, Saint-Saëns celui de Calchas. C'était une véritable succursale des Bouffes ou des Variétés ! Le maître du logis trouvait là une occasion de donner cours à sa verve parisienne, à sa nervosité, à sa vivacité d'esprit d'atelier. Il avait composé lui-même le texte et la musique d'une charge à fond de train contre l'Opéra sérieux italien,

---

(1) Il est à remarquer que le créateur de l'opérette, cette scorie de l'art musical. qui a pris de si fortes racines dans le beau pays de France, n'est pas un Français, mais un Prussien.

Gabriella di Vergy (1). La donnée de cette bouffonnerie en un acte reposait sur la légende du Croisé qui, au retour de la Palestine, surprend sa femme en galante aventure et imagine, comme vengeance, de faire manger à l'épouse infidèle le cœur de son amant. Il y avait là certaine chanson à boire d'une verve et d'une virtuosité ébouriffantes ! Saint-Saëns ne craignait pas de dévoiler ce côté fantaisiste de sa nature chez ses amis, Bizet, Chabrier, Madame Viardot... C'est ainsi qu'un jour, dans le salon de cette dernière, il interpréta en costume, au milieu d'une charade, le rôle de Marguerite du *Faust* de Gounod (scène des bijoux).

Et cependant, il était loin d'être un partisan de l'opérette, de l'opéra bouffe ! Voici ce qu'il disait de ce genre bâtard dans un article sur Offenbach (2) : « Quand on voit quelle importance l'opérette a prise dans le monde, dans le monde entier, on croit assister à un vaste accès de folie du genre humain, à une ronde désordonnée que mène un Méphistophélès blagueur, artisan de la décadence. L'opérette a pris à tâche de tout rapetisser, de tout avilir, et elle a réussi. Elle a fait plus encore : elle a donné à l'univers civilisé, le goût, le désir, presque la passion de tout ce qui est vil et petit....................

» Assurément, l'illustre fondateur de l'opérette n'en avait pas prévu les hautes destinées, et même on ne saurait prétendre avec justice qu'il ait médité froidement et préparé de longue main son œuvre néfaste ».



Lorsque la Société nationale de musique se constitua

---

(1) Cette *Pochade mi-caremo carnavalesque, en parodie d'un opéra italien, composée (paroles et musique) par un ancien organiste (œuvre de jeunesse)*, — tel est le titre de la pièce, — a été jouée en 1885 à la Trompette. Mme Pauline Viardot tenait le piano, J. Franck la harpe ; Marsick faisait le ténor, Lepers le baryton et Mme Conneau la prima donna.

(2) *Harmonie et Mélodie*, page 218.

le 25 février 1871, sous la présidence de Romain Bussine, Saint-Saëns accepta les fonctions de vice-président, et il fut un des membres les plus actifs de cette société qui avait pour but spécial de propager les œuvres, pour la plupart inédites, des compositeurs français. La première séance eut lieu le 17 novembre 1871 dans les salons de la maison Pleyel et Wolf. Le nombre des adhérents, qui n'était au début que de trente, s'élevait déjà à cent soixante-dix en 1873. Il donna son concours à bien d'autres réunions musicales, notamment à la Trompette, pour laquelle il composa son fameux *Septuor* (op. 65) pour trompette, deux violons, alto, violoncelle, contrebasse et piano.

Ce fut en 1871 qu'il perdit sa grand'tante, cette *bonne maman* qui avait si bien dirigé, dès le principe, son éducation musicale ; elle était âgée de quatre-vingt-neuf ans.

Il est impossible de suivre Saint-Saëns dans ses pérégrinations artistiques en France et à l'étranger, tant le nombre en est considérable. En cela, il prit pour modèles Brahms, Rubinstein, Liszt, notamment les deux derniers et il sut, tout en cueillant de nombreux lauriers, ne pas encourir le reproche qui a été fait à quelques compositeurs de jouer le rôle ou de faire le métier de commis-voyageurs en musique. Ces voyages à travers l'Europe prirent même une telle extension qu'en 1877 il fut forcé de renoncer à ses fonctions d'organiste à la Madeleine ; il eut pour successeur Théodore Dubois. Une seule fois, nous devons le dire, Saint-Saëns fut assez mal accueilli à l'étranger. Dans un concert donné à Berlin le 22 janvier 1886 par la Société philharmonique et où il se faisait entendre comme pianiste, de nombreuses et bruyantes protestations éclatèrent à son apparition. Elles étaient motivées par le bruit qui avait transpiré de son opposition sourde aux représentations projetées de *Lohengrin* à Paris. Dans la tournée qu'il entreprit en 1887 en Russie avec MM. Taffanel, Turban et Gillet, il fut admirablement

reçu et applaudi comme pianiste et compositeur à Saint-Pétersbourg et à Moscou.

Nous ajouterons que, parmi les grands musiciens français et étrangers qui lui furent très sympathiques, on peut nommer en première ligne : Berlioz, Reyer, Gounod; — Wagner, Rubinstein, Liszt, Tschaïkowsky et Hans de Bulow. C'est à *Lelio* que Saint-Saëns dut de faire la connaissance de l'auteur de la *Damnation de Faust*.

Saint-Saëns a été fait chevalier de la Légion d'honneur après l'exécution de sa cantate, *les Noces de Prométhée*, et promu au grade d'officier après *Henry VIII*.

Grand admirateur de Mozart, il adressait le 12 octobre 1887 la lettre suivante au directeur du *Paris illustré* qui, à propos du centenaire de *Don Juan* à l'Opéra (26 octobre), avait eu l'idée de demander aux maîtres de l'école française leur appréciation sur Mozart :

« Cher Monsieur,

» J'avais cinq ans lorsqu'un ami de ma famille me fit présent de la partition d'orchestre de *Don Juan*. J'ai été nourri de ce chef-d'œuvre ; de là sans doute le culte que j'ai conservé pour Mozart en dépit des tempêtes qui ont bouleversé le monde musical.

» Agréez l'expression de ma considération la plus distinguée.

» C. Saint-Saens. »

A l'exposition des Souvenirs de Mozart, organisée à l'Opéra à l'occasion de ce centenaire, Saint-Saëns a envoyé un médaillon de Mozart par Ingres, que lui avait donné le peintre de la *Source*, et un manuscrit du maître de Salzbourg (marche pour deux violons, alto, violoncelle et deux cors).



Une grande franchise de nature, un appétit des choses de l'art, de la science même (peinture, littérature, ma-

thématiques, astronomie), en un mot de tout ce qui est intelligent, une gaieté pleine de la blague du gavroche éclatant à l'improviste, un grand cœur et une vive sensibilité sous des apparences froides et sèches, qui lui ont attiré de nombreuses sympathies; — à côté de ces qualités, une mobilité d'esprit, un certain amour du paradoxe, une versatilité dans ses jugements, dans ses admirations et un ton cassant dans la controverse, qui lui ont valu bien des inimitiés, tel est au moral le portrait de Camille Saint-Saëns.

Physiquement, il est de moyenne taille, maigre, nerveux, d'aspect malingre. Il a le front largement découvert, les yeux vifs et intelligents, le nez très accentué en bec d'aigle; les cheveux, un peu rares sur le devant de la tête, sont bruns, grisonnants ainsi que la barbe qu'il porte entière et courte; la bouche dessine un sourire pincé, — un rictus moqueur qui s'étend à toute la physionomie.



III

LE MUSICIEN

En lisant les pages que Saint-Saëns a consacrées à Liszt (1), il est facile de découvrir l'influence que le créateur des *Poèmes symphoniques* a exercée sur l'auteur du *Rouet d'omphale*, de *Phaéton*, de la *Danse macabre*, de la *Jeunesse d'Hercule*. Et nous citons avec intention ces œuvres, parce que Saint-Saëns leur a donné le nom de *Poèmes symphoniques*, et qu'elles font partie de ce cycle de compositions descriptives et à programme qu'il a été un des premiers en France, après Berlioz, à adopter. Ce

(1) *Harmonie et mélodie*. — Pages 155 et suivantes.

procédé nouveau, qui a ouvert un plus vaste champ à l'art musical, en y introduisant une grande variété de formes et en donnant au musicien plus de latitude pour exprimer sa pensée, a été combattu par quelques critiques.

Nous nous demandons pourquoi! Beethoven, dont l'autorité semble incontestable, n'a-t-il pas dans ses œuvres, notamment dans la *Symphonie pastorale*, fait pressentir les ressources que le musicien pourrait dans l'avenir tirer de l'imitation des éléments, des bruits de la nature? N'a-t-il pas donné un titre bien défini à chacune des parties de cette symphonie? Mais, nous dira un contempteur de la musique descriptive, cette œuvre dans son ensemble ne charme-t-elle pas, sans qu'il soit besoin d'en connaître le programme? D'accord; et cependant l'émotion est doublée, quand on suit nettement la conception du grand Maître dans un riant paysage, au bord du ruisseau, en pleine kermesse joyeuse, troublée subitement par l'orage, enfin au milieu des actions de grâce des paysans, après le retour du beau temps.

Berlioz, qui a fait une étude critique si remarquable des symphonies de Beethoven, écrivait, à propos de cette œuvre pastorale (1) : « A présent, si l'on reproche au musicien d'avoir fait entendre exactement le chant des oiseaux dans une scène où toutes les voix calmes du ciel, de la terre et des eaux doivent naturellement trouver place, je répondrai que la même objection peut lui être adressée, quand, dans un orage, il imite aussi exactement les vents, les éclats de la foudre, le mugissement des troupeaux. Et Dieu sait cependant s'il est jamais entré dans la tête d'un critique de blâmer l'orage de la symphonie pastorale! »

Le mal n'est pas de faire de la musique descriptive; mais le difficile est d'en faire de la bonne. La musique a pour mission de peindre non seulement les passions hu-

---

(1) *A travers chants* (page 36).

maines, les émotions diverses de l'âme, même les plus profondes, mais encore les phénomènes de la nature, non pas en les reproduisant platement, servilement, mais en les idéalisant. C'est ce qu'ont su si bien faire Beethoven dans sa *Symphonie pastorale*, Weber dans le *Freischütz*, Mendelssohn dans le *Songe d'une nuit d'été*, Berlioz dans la *Damnation de Faust* et *Harold*, Wagner dans l'ouverture du *Vaisseau fantôme*, etc., etc... Aussi, lorsque Saint-Saëns écrivait les lignes suivantes, avait-il cent fois raison :

« Richard Wagner a mêlé la description au drame lyrique, en lui donnant un développement nouveau et prodigieux. Avec la tempête du *Vaisseau fantôme* qui dure tout un acte, avec le pèlerinage de *Tannhæuser*, avec les torrents d'eau du *Rheingold*, les torrents de feu de la *Walkyrie*, les bruits de la forge et les murmures de la forêt dans *Siegfried*, c'est, dans toute son œuvre, un véritable envahissement de musique descriptive. » (1).

Le littérateur, lui, n'a-t-il pas la faculté d'introduire dans ses œuvres des descriptions de paysages et ne les compose-t-il pas de telle sorte que sa prose ou ses vers nous donnent la reproduction poétique ou plutôt l'équivalent aussi exact que possible des mille voix de la nature? Qui ne se souvient des beaux vers imitatifs de Virgile! Mais, sans remonter aussi loin dans l'histoire des lettres, écoutez dans quelle langue musicale et merveilleusement descriptive un jeune maître en littérature, enlevé à la fleur de l'âge, Maurice de Guérin (2), dépeignait les gémissements, les murmures de la terre, des mers et des airs : (3).

« Tous les bruits de la nature : les vents, ces haleines formidables d'une bouche inconnue, qui mettent en jeu

(1) *La France*, n° du 23 mars 1885.

(2) « Maurice de Guérin me fait penser à un homme qui réciterait le *Credo* à l'oreille du Grand Pan, dans un bois, le soir. »
(*Journal des Goncourt*, tome II, page 106.)

(3) *Journal de Maurice de Guérin* (page 65), 21 décembre 1833.

les innombrables instruments disposés dans les p aines, sur les montagnes, dans le creux des vallées ou réunis en masse dans les forêts ; les eaux qui possèdent une échelle de voix d'une étendue démesurée, à partir du bruissement d'une fontaine dans la mousse jusqu'aux immenses harmonies de l'Océan ; le tonnerre, voix de cette mer qui flotte sur nos têtes ; le frôlement des feuilles sèches s'il vient à passer un homme ou un vent follet ; enfin, car il faut bien s'arrêter dans cette énumération qui serait infinie, cette émission continuelle de bruits, cette rumeur des éléments toujours flottante, dilatent ma pensée en d'étranges rêveries et me jettent en des étonnements dont je ne puis revenir. La voix de la nature a pris un tel empire sur moi que je parviens rarement à me dégager de la préoccupation habituelle qu'elle m'impose et que j'essaye en vain de faire le sourd. »

Cette page de l'auteur du *Centaure* ne fait-elle pas présager la description de la mélodie, telle que l'a si bien conçue Richard Wagner, la *Mélodie de la Forêt?* (1)

Ainsi, ce que l'on admire chez le littérateur, on le blâmerait chez le musicien, dont la langue est sinon plus précise, mais bien plus riche. Et, qu'on ne vienne pas nous dire que la musique, devant être avant tout expressive, ne doit pas être descriptive !

Elle est tellement universelle, elle se prête si admirablement à l'imagination et à la fantaisie de la pensée humaine qu'elle est à même de peindre aussi bien l'expression des sentiments qui nous animent que celle des faits matériels qui nous entourent. Le tout est de réussir musicalement et non d'imiter brutalement, grossièrement certains effets de pluie, de grêle, d'orage, de canon, comme dans telles bouffonneries qui n'ont rien à voir avec l'art, qu'elles s'appellent le *Fremersberg* ou la *Bataille de Prague*. Les grands maîtres, qui ont adopté la

---

(1) Lettre à Frédéric Villot du 15 septembre 1860, servant de préface aux *Quatre poèmes d'opéras*.

musique descriptive quand la situation l'exigeait, ont fourni la démonstration la plus éclatante des services qu'elle peut rendre à l'art musical, lorsqu'elle est employée avec le plus fin discernement, génialement, disons le mot. L'émotion ressentie par toute âme assoiffée d'idéal au sein même de la nature, dans l'entendement de toutes ces voix qui lui chantent la plus étonnante mélodie qui se puisse rêver, n'est-elle pas celle qui fait vibrer le plus profondément les fibres de son être intérieur? Si cette âme est musicale, pourquoi ne traduirait-elle pas dans la langue des sons la merveilleuse résonnance des échos renvoyés par les vastes horizons, les bois mystérieux, les fleuves et les rivières coulant leurs eaux à la mer, les immensités baignées dans la lumière du soleil!

Nous ne nous sommes étendus un peu longuement sur ce sujet, que parce que Saint-Saëns a été un des plus chauds défenseurs de la musique descriptive, et qu'à la théorie, il a joint la démonstration en composant des poèmes symphoniques, dans lesquels le style imitatif joue le principal rôle et qui, s'ils ne sont pas la partie la plus réussie de son œuvre, ont du moins contribué pour une large part à sa gloire.

Toutes les compositions de Saint-Saëns, à quelques exceptions près, appartiennent à l'art élevé, au genre classique; elles réalisent, surtout au point de vue symphonique, l'alliance de la Muse allemande et de la Muse française. De tous les maîtres allemands qui ont le plus développé ses dispositions pour le contrepoint, pour la fugue, c'est Bach qu'il faut placer en première ligne : il a appris de lui l'art magistral de l'organiste, art dont il a su approfondir les immenses ressources, — puis celui de la fugue, dont il a usé avec un rare bonheur dans des œuvres telles que le *Déluge*, *Samson et Dalila*, les *Noces de Prométhée*... Beethoven l'a initié au maniement de la pâte orchestrale, il a fait de lui un symphoniste de grand talent et l'on pourrait peut-être avancer sans trop de témérité que, dans ses symphonies, dans ses concertos, se

distingue une certaine affinité, quant à la sonorité et à la manière de venir en dehors, entre son orchestre et celui de Beethoven. Parmi les symphonistes de l'Ecole moderne française, Saint-Saëns a été un de ceux qui n'a pas craint d'aborder la symphonie, proprement dite, et d'abandonner un peu la forme indécise de la suite d'orchestre, dont les diverses parties n'ont pas, la plupart du temps, cette homogénéité qui doit être le caractère distinctif de toute œuvre symphonique longuement développée.

Quant à Wagner, « non seulement je ne le renie pas, mais je me fais gloire de l'avoir étudié et d'en avoir profité ». C'est lui-même qui le déclare hautement, nous l'avons déjà vu, et, ne l'avouerait-il pas que nous n'en resterions pas moins convaincus que nombre de ses œuvres dramatiques, *Henry VIII* et *Proserpine* surtout, laissent échapper un parfum Wagnérien, bien léger peut-être, mais indéniable.

Quel rapport de talent, quelle communauté d'idées musicales existent donc entre l'auteur d'*Henry VIII*, entre les symphonistes de la nouvelle école française — et les spirituels musiciens de l'école antérieure, depuis Boïeldieu, l'auteur de l'éternelle *Dame blanche*, que M. C. Bellaigue a eu l'heureuse idée de nous révéler dans un *Siècle de musique française*, jusqu'à Auber, « ce chérubin de quatre-vingts ans, qui veut toujours chanter sa romance à Madame », comme l'a malignement dépeint Barbey d'Aurevilly ? (1). Nous nous le demandons et nous le demandons bien humblement à Saint-Saëns qui exhorte les jeunes musiciens à rester français. Français comme Boïeldieu et Auber, ou français comme Saint-Saëns, formé à l'école de l'Allemagne ? Il faudrait s'entendre une fois pour toutes.

---

(1) *Le Musée des antiques* (page 77).

*
* *

L'œuvre de Saint-Saëns est déjà très importante, puisqu'elle n'embrasse pas moins de soixante-dix-huit numéros, sans compter les compositions non cataloguées ou inédites. Cette production n'a rien qui étonne, si l'on se rappelle qu'il faisait exécuter sa *première symphonie* à 17 ans (en 1852) et sa première cantate, les *Noces de Prométhée* à 32 ans (en 1867) !

Dans toute cette œuvre si variée, le compositeur laisse entrevoir une volonté très marquée de sortir de l'ornière du passé, sans toutefois afficher des idées trop révolutionnaires, — des aspirations vers un but élevé, — une étude à fond des maîtres symphonistes allemands,— une érudition et une mémoire prodigieuses. Son travail est plein d'ingéniosité, rempli de ressources étonnantes au point de vue orchestral. Voilà la face de la médaille ! Le revers, c'est une préférence très marquée pour la phrase courte, sans accent, qu'il aime à transformer en combinaisons indéfinies. Aussi, ses thèmes sont-ils trop souvent dépourvus d'expression. L'inspiration manque d'envergure, elle est empreinte de sécheresse et, cette sécheresse, nous la retrouvons dans son jeu comme pianiste et même dans son caractère. Sa grande mémoire lui a peut-être joué plus d'un mauvais tour, en l'incitant à introduire dans quelques-unes de ses compositions des motifs que l'on dirait empruntés à des maîtres bien connus ou des effets qui rappellent trop ceux de l'instrument qu'il a le plus travaillé et pour lequel il a toujours eu une préférence marquée, l'orgue. En écrivant ses poèmes symphoniques, il n'a pas toujours été heureux dans l'emploi de l'harmonie imitative. Toutes ses compositions symphoniques ne possèdent pas l'ampleur magistrale, la cohésion qui se rencontrent dans celles des grands maîtres. Pour tout dire, en un mot, la musique

pour laquelle il semble afficher sa prédilection, son amour, est la musique maigre.

Chez Saint-Saëns, la conception est rapide ; il écrit d'un seul jet. Une fois l'idée bien arrêtée, bien précisée, il en réalise immédiatement le développement. Il instrumente avec la plus grande aisance tout en causant et presque sans ratures. A peine se sert-il du piano comme fil conducteur de sa pensée : son opéra de *Proserpine* a été composé à Chaville, sans le secours d'aucun instrument. Il écrit une partition, une symphonie comme il rédigerait une lettre, un article ou comme il résoudrait un problème. On cite de lui nombre de traits qui dénotent la prodigieuse facilité avec laquelle il crée ; nous ne rappellerons que celui-ci : il avait promis, il y a quelques années, au Cercle de la rue Volney dont il fait partie, d'écrire une opérette-revue. Quelques jours avant la représentation, rien n'était encore arrivé. On s'inquiète et on apprend de Saint-Saëns, lui-même, qu'il avait totalement oublié sa promesse : « Mais, dit-il, le mal est réparable. » Et le voilà qui, en l'espace de deux heures, accouche de vingt et une pages de partition !

En tant que pianiste, c'est un virtuose de premier ordre. Son jeu n'a ni l'ampleur, la force et l'originalité de celui de Rubinstein, ni la grâce de celui de Planté, ni le brio éclatant de celui du regretté Ritter ; mais il est remarquable par la netteté, la précision, la pureté du style. Si un défaut pouvait être signalé, ce serait, on ne saurait trop le répéter, la sécheresse ; elle est rare chez lui la note émue, vibrante, si remarquable chez Liszt et Rubinstein. Il exécute presque tout de mémoire. Son talent de pianiste, qu'il a fait souvent apprécier en France et à l'étranger, n'a pas été un des moindres éléments de la mise en valeur de ses œuvres et de leur succès.

L'analyse de toutes les compositions de Saint-Saëns serait trop considérable pour entrer dans le cadre de cette étude biographique ; nous nous contenterons de signaler celles qui ont été unanimement remarquées et appré-

ciées. Le choix sera peut-être embarrassant entre telles ou telles pages de cette création si variée, qui ne comprend pas moins de soixante-dix-huit numéros, parmi lesquels on peut citer :

3 Symphonies (op. 2-55-78) — 1 suite d'orchestre (op. 49) — 4 concertos pour piano (op. 17-22-29-44) — 3 concertos pour violon (op. 20-58-61) — 1 concerto pour violoncelle (op. 33) — 1 quintette pour piano, deux violons, alto, violoncelle et contrebasse (op. 14) — 1 trio pour piano et violoncelle (op. 18) — 1 sonate pour piano et violoncelle (op. 32) — 1 suite pour piano et violoncelle (op. 16) — 1 allegro appassionato pour ces deux instruments (op. 43) — 1 quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle (op. 41) — 1 septuor pour trompette, deux violons, alto et violoncelle, contrebasse et piano (op. 65) — 1 sonate pour piano et violon (op. 75) — 1 introduction et rondo pour violon (op. 28) — 1 morceau de concert pour violon (op. 62).

Cinq Opéras : La *Princesse jaune* (1872), opéra-comique en un acte, sur un livret de L. Gallet (op. 30) ; le *Timbre d'Argent* (1877), drame lyrique ou opéra fantastique en quatre actes et huit tableaux, livret de Jules Barbier et Michel Carré ; *Etienne Marcel* (1879), opéra en quatre actes, poème de L. Gallet ; *Samson et Dalila* (1879), opéra biblique en trois actes, d'après un poème de Ferdinand Lemaire (op. 47) ; *Henry VIII* (1883), opéra en quatre actes, poème de Léonce Détroyat et Armand Silvestre ; *Proserpine* (1887), drame lyrique en quatre actes, paroles de L. Gallet, d'après Auguste Vacquerie.

Quatre poèmes symphoniques : *le Rouet d'Omphale* (op. 21), — *Phaéton* (op. 39), — *Danse macabre* (op. 40), — *la Jeunesse d'Hercule* (op. 50).

Des cantates, odes, chœurs, poème biblique, suites, etc., etc. : *les Noces de Prométhée* (op. 19), cantate couronnée en 1867 ; *Occident et Orient* (op. 25), marche pour musique, militaire et orchestre symphonique ; *Marche héroïque*, (op. 34), pour orchestre, à la mémoire de Henri Regnault ; *le Déluge* (op. 45), poème biblique en trois parties ; *les*

Soldats de Gédéon, double chœur à quatre voix d'hommes sans accompagnement (op. 46); *la Lyre et la Harpe*, ode en deux parties de V. Hugo, soli, chœur et orchestre (op. 57); *Suite algérienne* pour orchestre (op. 60) (prélude en vue d'Alger, — rapsodie mauresque, — rêverie du soir à Blidah, — marche militaire française); *une Nuit à Lisbonne* (op. 63), barcarolle pour orchestre; *la Jota aragonese*, transcription pour orchestre; *Hymne à Victor Hugo* (op. 69).

Plusieurs compositions religieuses : *Méditation*, pièce et barcarolle pour harmonium (op. 1); *Messe à quatre voix* (op. 4); *Tantum ergo*, chœur (op. 5); *Trois rapsodies* sur des cantiques bretons (op. 7), dédiées à G. Fauré; *Bénédiction nuptiale* pour grand orgue (op. 9); *Oratorio de Noël*, soli, chœur et orchestre (op. 12); *Elévation* ou *Communion* pour grand orgue (op. 13); *Psaume XVIII (cœli enarrant)*, soli, chœur et orchestre (op. 42); *Messe de requiem* (op. 54), soli, chœur et orchestre.

Un *Recueil de Lieder* (c'est la partie la moins importante de son œuvre) portant le titre de *Mélodies persanes* (op. 26), sur des paroles d'Armand Renaud.

Enfin, nombre de morceaux pour piano seul ou pour piano avec divers instruments, tels que gavottes, mazurka, romances, sérénades, berceuses, etc.

Parmi les œuvres non encore éditées, on peut signaler : *un Caprice* sur des airs russes et danois pour piano et instruments à vent; *Souvenirs d'Italie*, fantaisie pour piano; *2e Trio* pour piano, violon et violoncelle.

Saint-Saëns prépare pour la saison d'hiver 1888-1889 un grand drame lyrique en cinq actes, sur un livret de L. Gallet, d'après P. Meurice, qui devait d'abord porter le titre de *Benvenuto Cellini* et auquel l'auteur a renoncé, paraît-il (il est aisé d'en deviner le motif) pour lui donner le nom d'*Ascanio*.

*
* *

Dans ses mémoires, Grétry avance non sans raison « qu'il faut plus de génie pour produire une symphonie qu'il n'est nécessaire d'en avoir pour composer la musique d'un opéra tout entier. » Nous pourrions ajouter qu'il ne faut pas moins de génie pour écrire un quintette, un quatuor, un trio. Dans la musique symphonique pure, le compositeur est en effet seul en présence des situations à peindre, des effets à produire ; il n'a pas de collaborateur. Mais, si la faculté de créer qui lui appartient en propre présente de grandes difficultés, il faut reconnaître qu'il en résulte une cohésion plus parfaite dans toute son œuvre. Dans l'opéra, au contraire, le musicien, à de rares exceptions près, est doublé du poète-librettiste; c'est ce dernier qui doit imaginer les situations, les divers caractères. Le premier n'est que l'humble serviteur du second. Mais quels tristes résultats produit le plus souvent cette collaboration!

En France, il y a quelques années seulement, la musique de chambre était peu cultivée; elle l'est même encore aujourd'hui très modérément. Ce genre, dans lequel le rêve et l'idéal jouent le plus grand rôle, convient peu au tempérament français. Ce n'est que sous l'impulsion des grands exemples venus d'Allemagne que nos jeunes compositeurs ont commencé à aborder cette partie de l'art musical, partie d'autant plus ingrate et difficile qu'elle n'est pas destinée à conquérir l'admiration des foules. Elle s'adresse aux délicats, à ces âmes pleines de poésie qui aiment à se retremper aux sources pures de la Beauté!

« Dans un petit appartement où il n'entre ni trop de lumière, ni bruits du dehors, deux ou trois amis se réunissent et tous trois font chanter leur âme. Ils se racontent,

ils se confient le drame si tendre de leurs fugitives espérances, de leurs pressentiments, de leurs vagues tristesses. Ce ne sont souvent que lueurs, mais qu'y a-t-il de plus dans la vie que des lueurs?. ..... C'est un grand symptôme que les Français soient si propres à *interpréter* cette musique. C'est que la flamme cachée dans ces œuvres ne peut se rallumer qu'à l'étincelle française.

» Voilà une grande espérance pour l'avenir.

» J'y sens combien l'âme française est vibrante à toutes les pensées du monde. Quelle aisance, quelle décision, quel libre respect! O peuple si intelligent, n'auras-tu pas plus que jamais l'invention, car tes artistes souffrent de n'être que des interprètes ; les uns mélancoliques, les autres passionnés, hors de la vie, hors du temps ; tous brisés, dévorés avant l'âge ! » (1).

Ce vœu si chaudement, si poétiquement exprimé, semble avoir été en partie exaucé, et il faut savoir gré à Saint-Saëns d'avoir été un des premiers à préconiser, à répandre par la parole, par les écrits, cette musique symphonique et cette musique de chambre que nous plaçons bien haut dans l'échelle de l'art, qui révèlent avec une admirable intensité l'âme de celui qui crée, la mettent pour ainsi dire à nu et permettent de pénétrer souvent une individualité profondément ensevelie ! (2)

Des trois symphonies de Saint-Saëns, la troisième, en *ut mineur* (op 78), dédiée à la mémoire de F. Liszt, est celle qui a eu le plus de retentissement. Composée spécialement pour la Société philharmonique de Londres, elle y fut jouée avec succès en juin 1885. Mais ce sont les exécutions qui en furent données à Paris par la So-

---

(1) *La Foi nouvelle cherchée dans l'Art, De Rembrandt à Beethoven*, par Dumesnil, gendre de Michelet (Paris, 1850).

(2) « Depuis Berlioz, écrivait Hanslick, le célèbre critique d'outre Rhin, dans la *Nouvelle Presse libre* de Vienne (avril 1876), Camille Saint-Saëns est le premier musicien qui, n'étant pas Allemand, ait écrit de la musique instrumentale pure et créé dans ce genre des œuvres de valeur et originales dont la valeur ait passé les frontières de la France. »

ciété des Concerts, les 9 et 16 janvier 1887, qui la mirent surtout en lumière. Le compositeur a cru devoir s'écarter de la coupe classique de la symphonie, afin d'éviter les reprises, les répétitions et introduire ainsi des modifications auxquelles il avait déjà songé dans plusieurs de ses œuvres. La symphonie est divisée en deux parties principales, renfermant en principe les quatre mouvements traditionnels : le premier, l'*allegro*, arrêté dans ses développements, sert d'introduction à l'*adagio*, et le *scherzo* est lié par le même procédé au *finale*. Aux instruments habituels de l'orchestre ont été adjoints l'orgue et le piano. Le timbre des différents jeux de l'orgue s'allie admirablement bien à ceux des instruments; mais il n'en est pas de même du piano, dont la sonorité est sèche et maigre lorsqu'elle apparaît dans une salle un peu vaste et au milieu de la puissance orchestrale. Cette infériorité du piano se fait sentir surtout dans les concertos, lorsque l'orchestre, malgré tous les ménagements qu'il y met, reprend en *tutti* les motifs déjà exposés par le piano. Nous faisons donc toutes réserves quant à l'emploi dans l'orchestre d'un instrument qui devrait être employé exclusivement pour la musique de chambre; il n'y joue qu'un rôle pour ainsi dire nul, et, dans les parties arpégées, qui seules peuvent produire certains effets, il serait avantageusement remplacé par la harpe.

Nous suivrons l'analyse succincte qui avait été mise entre les mains du public à Londres, lors de la première exécution de cette symphonie à la Société philharmonique et dont une traduction fut donnée aux abonnés du Conservatoire, aux concerts des 9 et 16 janvier 1887 :

Après une introduction lente, le quatuor expose le thème initial d'un sentiment sombre et agité. Une première transformation de ce thème mène à un deuxième motif qui se distingue par un sentiment de tranquillité plus grande et qui, après un court développement présentant les deux thèmes simultanément, apparaît dans une forme caractéristique de courte durée. Suit une

deuxième transformation du thème initial qui laisse entendre par intervalles les notes plaintives de l'introduction. Des épisodes variés amènent avec eux un calme progressif et préparent ainsi l'*Adagio* en ré bémol dont le thème extrêmement calme et contemplatif est exposé par les violons, altos et violoncelles soutenus par les accords de l'orgue. Ce motif est ensuite repris par une clarinette, un cor et un trombone, accompagnés par les instruments à cordes divisés en plusieurs parties. — Après une variation en arabesques exécutée par les violons, la deuxième transformation du thème initial de l'*Allegro* apparaît de nouveau, ramenant un vague sentiment d'agitation qu'augmentent quelques harmonies dissonantes, lesquelles font bientôt place au thème de l'*Adagio* exécuté cette fois par la moitié des violons, des altos et des violoncelles avec accompagnement des accords de l'orgue et du rythme persistant en triolets présenté par l'épisode précédent. — Le premier mouvement se termine par une *coda* d'un caractère mystique faisant entendre alternativement les accords de ré bémol majeur et de mi mineur. — Le second mouvement débute par une phrase énergique, *Allegro moderato*, attaquée par les violons et suivie immédiatement d'une troisième transformation du thème initial du premier mouvement, plus agitée que ses devancières et à travers laquelle perce un sentiment fantastique qui se déclare franchement dans le *presto*. C'est dans ce *presto* qu'apparaissent çà et là les arpéges et gammes du piano, accompagnés par un rythme syncopé de l'orchestre et revenant chaque fois dans un ton différent (fa, mi, mi bémol, sol). Ces badinages sont interrompus par une phrase expressive. A la reprise de l'*Allegro moderato* succède un second *presto* qui semble vouloir être une répétition du premier; mais à peine a-t-il commencé qu'apparaît un nouveau motif grave, austère et dont le caractère est tout l'opposé du fantastique. La nouvelle phrase s'élève aux sommets de l'orchestre et après une vague réminiscence du thème

initial du premier mouvement, un *maestoso* en ut majeur survient; le thème initial complètement transformé est ensuite exposé par les instruments à cordes (divisés) et le piano à quatre mains, puis repris par l'orgue avec toutes les forces de l'orchestre. Après un développement construit dans le rythme de trois mesures et un épisode d'un sentiment tranquille et pastoral, une brillante *coda*, dans laquelle le thème initial, par une dernière transformation, prend la forme d'un trait de violon, termine l'œuvre.

Le point culminant de cette symphonie est l'*Adagio* lié au premier morceau ; la phrase large, d'un beau caractère, présentée par les instruments à cordes, est une inspiration heureuse que l'on doit s'empresser de noter. Mais nous pourrions relever nombre de souvenirs flagrants d'œuvres bien connues, tels que le chœur des Filles du Rhin de R. Wagner à la 102e mesure du premier morceau (lettre F) et, quelques mesures plus loin (lettre H), des notes piquées rappelant absolument un passage du *Scherzo* de la *deuxième symphonie* de J. Brahms. Dans la seconde partie (*Allegro moderato*) nous signalerons, dès le début, la ressemblance du rythme avec celui de la *Danse Macabre*, puis à la lettre G une persistance du trait dans la manière de Tschaïkowsky. Le *finale*, comme dans la plupart des compositions de Saint-Saëns, est la partie la moins réussie. Le travail est ingénieux, amusant à suivre dans ses développements ; le métier est merveilleux, l'entente des sonorités admirable ; mais on ne saurait y découvrir cette étincelle de l'inspiration venue du cœur qui distingue les œuvres géniales ! Et dire qu'au moment même où la Société des Concerts donnait à deux reprises différentes cette symphonie, intéressante sans nul doute, mais loin de mériter l'enthousiasme un peu irréfléchi qu'elle a suscité, cette même Société se refusait à exécuter, malgré les instances réitérées de son savant chef d'orchestre, la *Messe solennelle* en *ré* de Beethoven, contemporaine de la *Symphonie avec chœurs*, sous

le prétexte qu'elle était longue, ennuyeuse, bonne peut-être pour l'Eglise, mais nullement pour le Conservatoire (1).

***

Parmi les *Poèmes symphoniques*, celui qui, selon nous, est le mieux venu et qui, du reste, a été le plus apprécié du public est la *Danse macabre* (op. 40). C'est une page nerveuse, colorée, rendant d'une manière fort mordante les vers d'H. Cazalis :

Zig et zig et zag, la Mort en cadence
Frappant une tombe avec son talon
La Mort à minuit joue un air de danse
Zig et zig et zag, sur son violon.
. . . .
Zig et zig et zag, chacun se trémousse,
On entend claquer les os des danseurs.
. . . .
Mais psit ! tout à coup on quitte la ronde,
On se pousse, on fuit, le coq a chanté !

Rien ne manque à cette ronde infernale, menée par la Mort elle-même, se servant d'un squelette pour violon et d'un ossement pour archet : la mélodie plaintive du violon, le claquement des os des danseurs, le mugissement du vent et le chant du coq ! Elle fait songer à la célèbre Danse macabre de Bâle, attribuée au peintre Holbein ! Voilà de la musique descriptive bien comprise et admirablement appropriée au tempérament sec et nerveux de Saint-Saëns (2) !

---

(1) « J'ai souvent constaté que, parmi les gens de métier, on rencontrait le plus d'intelligences bornées, même parmi ceux auxquels une certaine habileté ne fait pas défaut.
» Robert Schumann ».

(2) A noter, dès le début, un heureux effet de vibration, résultant de la note pincée par la harpe et soutenue par le cor.

Le *Rouet d'Omphale* (op. 31), dont la première audition eut lieu aux Concerts populaires le 14 avril 1872, — *Phaéton* (op. 39), qui fut exécuté pour la première fois l'année suivante, le 7 décembre 1873, au concert national du Châtelet, — la *Jeunesse d'Hercule* (op. 50) font partie de cette série de sujets empruntés à la fable, que Saint-Saëns avait inaugurée en 1867 par les *Noces de Prométhée*. L'auteur a été moins bien inspiré que dans la *Danse macabre ;* il y aurait à signaler quelques imperfections dans l'imitation des effets, une absence de distinction dans la mélodie et de cohésion dans les divers épisodes.

La *Suite-Algérienne* (Prélude—Rapsodie mauresque — Rêverie du soir à Blidah — Marche militaire française), bien que portant le n° 60 dans le catalogue des œuvres, n'accuse pas un progrès. Le fonds en est fort restreint ; on y rencontre bien les piquants effets, les détails particuliers à la manière du compositeur. Mais son imagination n'a pas pris d'envergure en face de cette nature si colorée de l'Algérie ; le soleil africain n'a pas réchauffé sa muse. Seule, la *Rêverie du soir à Blidah* est pleine de charme et de poésie. Le *Bois Sacré*, avec ses oliviers séculaires et son marabout si pittoresque couvert par la végétation, ne doit pas être étranger à l'heureuse inspiration de l'auteur.

Si Massenet, dans le drame sacré, se montre un commentateur gracieux de l'histoire sainte, Saint-Saëns préfère en être le traducteur rigide. Le premier, avec sa nature féminine toujours en quête de recherches ingénieuses et un peu mièvres, a choisi les sujets qui convenaient le mieux à son tempérament. Dans *Marie Magdeleine*, qui restera peut-être la meilleure page de son œuvre, il a voulu, se faisant l'écho des effets littéraires d'E. Renan, nous rendre avec ses accents pleins d'amour et de mysticisme qui sont bien la caractéristique de son talent les rives du lac de Tibériade, les chaudes soirées de Bethléem, l'ombre des palmiers frémissants, Meryem la Magdaléenne, la plus tendre des pécheresses captivée,

relevée et rachetée par le plus beau d'entre les fils des hommes. Tout en conservant la poésie de la légende, il n'a pas craint de moderniser les sujets qu'il traitait en y introduisant cette note sensuelle, cette allure pleine de langueur qui ont fait la fortune de ses compositions religieuses.

Tout autre a été Saint-Saëns dans les compositions qui lui ont été inspirées par la Genèse. Il laisse au sujet son âpreté, sa rudesse ; il n'ajoute rien au texte et fait ses efforts pour rendre la majesté des écritures saintes sans avoir recours à aucun sentiment étranger ou moderne. On pourrait lui reprocher d'être souvent plus austère que ne le comporte le sujet ; il existe chez lui une exagération de cette austérité qui fait absolument défaut dans les drames sacrés de Massenet. Les deux compositeurs, en collaboration, auraient peut-être trouvé la note juste? La grâce du premier aurait heureusement corrigé la sécheresse du second.

Il faut toutefois reconnaître que, dans le *Déluge* (1), Saint-Saëns a su peindre avec une rare vérité certains épisodes de ce poème, auquel le librettiste a conservé toute la saveur biblique. Dans la première partie (Composition de l'homme — Colère de Dieu — Alliance de Noé), signalons d'abord le beau prélude attaqué par les altos. Nous aimons moins la mélodie un peu longue qui le suit et qui est confiée au violon solo ; mais on doit louer : *Les anges enviaient la beauté de leurs filles*, — la fière allure du thème fugué : *J'exterminerai cette race*, — puis l'air du baryton solo — et enfin la traduction de ces paroles : *Toute justice est méprisée*. Le tableau du Déluge forme la deuxième partie : c'est le clou de l'ouvrage, pour employer une expression bien moderne. L'auteur a déployé toutes les ressources de son habileté à manier

---

(1) Le *Déluge*, poème biblique, en trois parties, paroles de Louis Gallet, a été exécuté pour la première fois aux concerts du Châtelet, le 5 mars 1876.

l'orchestre pour écrire une page de musique descriptive qui, malgré des exagérations évidentes, est des plus saisissantes. Au travers d'une épouvantable averse, au milieu du déchaînement des éléments, aboutissant à un véritable cataclysme musical, réapparaît le thème fugué de la première partie, la malédiction de Dieu, présentée par les cuivres les plus puissants. Dans la troisième partie (la Colombe — Sortie de l'Arche — Bénédiction de Dieu), qui est la moins réussie, on regrette de n'y point rencontrer cette note émue, ce sentiment humain qu'offraient au compositeur les vers du librettiste :

Et Noé, regardant alors, vit que la Terre
Renaissante montait dans les flots de lumière :
Il sortit donc de l'arche et bâtit un autel;
Des victimes sans nombre y furent immolées,
Un arc resplendissant parut dans les nuées.

Quel hymne de reconnaissance, quel chant d'allégresse devaient éclater ! Le contraste était d'autant plus nécessaire et aurait été d'autant plus frappant que le tableau précédent avait été plus lugubre !

Le brillant début qu'avait fait Saint-Saëns en 1867 dans la carrière dramatique avec sa cantate des *Noces de Prométhée* (1) pouvait être pour lui le présage d'un avenir à brève échéance dans cette branche de l'art musical. Mais, des *Noces de Prométhée* à *Henry VIII*, il faut passer par la *Princesse jaune*, le *Timbre d'argent*, *Etienne Marcel*, *Samson et Dalila*, avant d'assister au développement complet des facultés théâtrales d'un artiste qui s'était révélé, dès le principe, comme symphoniste. Rien ne pouvait faire prévoir, dans ses premiers essais, l'envergure qu'il a deployée en écrivant *Henry VIII*, ni la forme nouvelle qu'il a donnée au tissu instrumental dans son rôle vis-à-vis du chant et de l'action dramatique. Et,

(1) La cantate des *Noces de Prométhée*, dont la première audition eut lieu en 1867, au Cirque des Champs-Elysées, fut exécutée pour la seconde fois dans la grande salle du palais du Trocadéro, lors de l'Exposition universelle de 1878.

cependant, c'est dans cette période de 1867 à 1883 qu'il a composé la partition de *Samson et Dalila* qui est peut-être, avec cette série si heureuse d'alternances musicales sans contrastes heurtés et sans disparates qui porte le nom de *La Lyre et la Harpe*, le plus beau joyau de sa couronne. Ce drame biblique d'une magistrale architecture, où se révèle la richesse des harmonies unie à l'entente parfaite des caractères, a été représenté sous les auspices de Liszt à Weimar, le 2 décembre 1879, puis plus tard à Hambourg. Il eut le plus grand succès et Hans de Bulow écrivait à ce sujet : « L'œuvre dramatique capitale de Saint-Saëns est, à mon avis, *Samson et Dalila*, que je mets bien au-dessus de son *Etienne Marcel* ».

De la *Princesse jaune*, opéra comique en un acte joué à l'Opéra-Comique en juin 1872, du *Timbre d'argent* (1), drame lyrique ou plutôt opéra fantastique en quatre actes et huit tableaux, dont Bizet disait : « C'est de l'Auber de la Comète », nous parlerons peu. Ce sont des œuvres de tâtonnement, dans lesquelles l'auteur ne craignit pas de faire des concessions aux goûts suspects du public et qui n'ont pas cette homogénéité de style qui caractérise les compositions géniales. Le *Timbre d'argent* a clôturé la direction éphémère de ce Théâtre Lyrique que Vizentini avait essayé de reconstituer tel qu'il avait été autrefois sous la direction de Carvalho, et qui devait être le véritable sanctuaire de l'art dramatique musical à Paris. Quand renaîtra-t-il de ses cendres? Entre les flon-flons de l'opérette et la routine de la somptueuse Académie nationale de musique, n'y a-t-il pas place pour

(1) L'histoire des pérégrinations du *Timbre d'argent* dans les divers théâtres parisiens a été une véritable odyssée. Reçu en 1867 par Carvalho, il ne fut joué qu'en 1877, sous la direction Vizentini, au Théâtre Lyrique. On était arrivé à s'intéresser à cet opéra comme à un invalide et des plaisants l'avaient baptisé : *Le Timbre au nez d'argent*. — L'héroïne, comme dans la *Muette de Portici*, est une danseuse muette : La Fiametta. Le soir de la première représentation, on disait : une danseuse à laquelle il manque un des *cinq sens* (Saint-Saëns).

un théâtre qui nous donnerait les *Troyens*, *Benvenuto Cellini*, *Béatrix* de Berlioz, *Euryanthe*, *Obéron* de Weber, *Salammbô* de Reyer, *Lohengrin*, les *Maîtres chanteurs*, *Parsifal*, etc. de R. Wagner, les opéras de Gluck, *Fidelio* de Beethoven, *Geneviève* de R. Schumann, *La jolie fille de Perth* et les *Pêcheurs de Perles* de Bizet, *Gwendoline* de Chabrier et tant d'autres œuvres de mérite que les musiciens réellement épris de l'art ne peuvent connaître que par la lecture des partitions?

Etienne Marcel, opéra en quatre actes, d'après un livret de L. Gallet, représenté pour la première fois au Grand-Théâtre de Lyon en février 1879 et joué à Paris, le 22 octobre 1884, sur la scène du Théâtre-Lyrique populaire (théâtre du Château-d'Eau), marque un progrès incontestable. Mais ce sont encore les pages descriptives qui sont la partie la plus réussie de l'œuvre : La *Marche des Echevins* qui rappelle le style et la facture large de la *Marche héroïque*, dédiée à Henri Regnault, le *ballet* des ribaudes, escholiers, bohémiens, plein de verve et d'entrain accompagné par le chœur : *Allons les enfants de Paris!* Les pages pathétiques laissent beaucoup à désirer; il y manque cette note émue, chaleureuse, dont nous avons déjà eu à signaler l'absence dans la plupart des compositions dramatiques de Saint-Saëns. On dirait qu'il se défie de lui-même et qu'il n'ose aborder franchement la réforme qu'il a toujours rêvée dans l'opéra, en substituant aux vieilles formules conventionnelles les idées que Gluck, Weber, Berlioz et surtout R. Wagner ont préconisées et mises à exécution.

Cette réforme, nous la trouvons plus apparente dans *Henry VIII*. L'importance donnée à l'orchestre, l'adoption des *leit motive*, la recherche constante de la vérité dans l'exposition des divers éléments du drame, la suppression des coupes banales des morceaux ou, pour mieux dire, l'enchaînement des scènes à la place de fragments étiquetés, la forme du dialogue persistant dans la plus grande partie de l'ouvrage, toutes ces innovations apparaissent

dans *Henry VIII* d'une manière bien plus significative que dans les œuvres précédentes. Certes, la critique peut avoir à s'exercer; mais quels sont les chefs-d'œuvre d'une beauté absolue? Ils sont rares. C'est la voie ouverte aux compositeurs français qui, s'inspirant des meilleurs exemples, ont le désir bien légitime de créer une école nationale de musique dramatique et de s'affranchir des vieilles rengaines d'un passé déjà loin de nous!

L'opéra de *Henry VIII* a été bien accueilli par la presse. Si tous n'ont point été d'accord sur les détails de la partition, il y a eu néanmoins unanimité dans l'appréciation élogieuse de l'ensemble. En donnant les jugements succincts de la critique, nous ferons mieux connaître l'œuvre et nous ne pourrons ainsi être accusés de partialité.

Dans une étude très approfondie sur *Henry VIII* (1), Edmond Hippeau a eu surtout pour objectif d'examiner quelques-unes des questions relatives au développement et aux progrès de la musique dramatique en France. Il démontre qu'*Henry VIII* établit d'une manière catégorique le grand débat entre l'opéra traditionnel et le drame lyrique moderne ; nous citerons sa conclusion :

Je me suis attaché à définir les qualités spéciales qui distinguent, entre toutes les autres, la partition d'un des compositeurs les plus estimés de la jeune école et j'ai cru qu'il était bon de dire nettement où se place la démarcation entre l'opéra traditionnel et le drame lyrique moderne. L'essentiel est d'avoir pu constater que Saint-Saëns avait cherché à introduire des procédés nouveaux dans l'ancien style de l'opéra, sans rompre avec la coupe conventionnelle, il est vrai, mais en se débarrassant des entraves, toutes les fois qu'elles gênaient son inspiration ou qu'elles compromettaient le mouvement dramatique et la vérité de l'expression.

Si discrète que soit l'innovation, elle existe, et cela me suffit pour voir ici un pas en avant et applaudir au succès éclatant de cette première tentative, de quelque part que soient venus les applaudissements. Les grandes batailles artistiques sont rares et j'ignore si nos compositeurs auraient l'audace d'en affronter, telles que celles engagées autour de Gluck, de Berlioz et de Wagner. J'ai pensé que Saint-Saëns avait été des plus audacieux et je me suis hâté de lu

---

(1) *Henry VIII et l'Opéra français,* par E. Hippeau. (Extrait de la Renaissance musicale), 26 mars 1883.

crier : « Courage et confiance ! » Si je me suis trompé, s'il n'était pas de ceux-là, si ce n'est pas lui qui apportera l'œuvre d'art attendue, consolons-nous : elle viendra et les temps sont proches.

E. Reyer, l'éminent académicien, constate que la partition de *Henry VIII*, tout en ne modifiant presque rien à la vieille coupe, accuse de nouvelles tendances au point de vue orchestral :

Ces phrases typiques qui reparaissent chaque fois que la situation ou l'entrée d'un ou de plusieurs personnages motive leur rappel dans l'orchestre, ce rôle donné à l'orchestre dans le drame lyrique de Camille Saint-Saëns, n'est-ce pas un procédé dont Richard Wagner peut revendiquer, sinon la priorité absolue, du moins l'application systématique et très développée? Et ces récits. auxquels d'élégantes broderies instrumentales se mêlent si ingénieusement, n'appartiennent-ils pas un peu à l'école de la mélodie continue? Mais rassurez-vous, là se bornent les affinités, les rapprochements qu'il est possible d'établir entre la manière de Richard Wagner et celle de l'auteur de *Henry VIII*. Ces récits d'ailleurs, si ornés qu'ils soient de broderies et d'arabesques, ne font aucun tort aux morceaux qui vont suivre et dont la forme est très saisissable, très voulue : ce sont romances et cavatines, duos, trios, quatuors et morceaux d'ensemble tout comme ailleurs et, sans recourir à l'*index* qui ne les nomme pas, vous les reconnaîtrez.

Fourcaud, après avoir reproché à Saint-Saëns le mélange perpétuel de formes anciennes et nouvelles qui, malgré tout, engendre la monotonie et un compromis dangereux en ne repoussant la forme traditionnelle que dans le rajeunissement de certains procédés, ne ménage pas les éloges qui lui sont dus :

L'orchestre est surprenant de souplesse ; il enveloppe le chant ; il est d'une magnifique diversité et repose sur le quatuor, on ne peut plus solidement. Observez la tactique des instruments ; elle est à ravir. Les duplicités amoureuses du Roi, sont traduites par les sonorités profondes du contre-basson, par le nasillement du hautbois, par toute sorte de dessins cauteleux des cordes. Son serment d'amour au second acte s'envole poétiquement sur les arpèges de la harpe. Il en est ainsi de toute la symphonie accompagnante. Quant à la symphonie que j'appellerai *mimique*, elle est au-dessus de tout éloge. Le prélude du second acte plein d'enivrantes douceurs, la marche du synode d'une mystérieuse solennité et tout le ballet sont des pages de la plus haute valeur.

En somme, je ne me lasse pas de revenir sur ce fait : *Henry VIII* est la partition d'un musicien de premier ordre, et c'est malheureusement un drame lyrique hybride et sans consistance. Sur un

poème de plus de logique et de psychologie réelle, permettant à l'homme de théâtre de ne penser qu'au théâtre, forçant le musicien à serrer de près l'action humaine, sans diversion inutile et sans conception, M. Saint Saëns écrira certainement un chef-d'œuvre.

Le poème ! Il y a unanimité sur sa pauvreté et les rengaînes qu'il renferme. Et quel style ! Que d'injures prodiguées à la langue française, quand ce n'est pas à la grammaire ! A. Vitu a été singulièrement indulgent pour les deux collaborateurs de ce triste scénario, lorsqu'il dit « que le poème de MM. Léonce Détroyat et Armand Silvestre représente plusieurs situations largement traitées et qu'il est écrit dans une langue suffisamment claire et correcte, sauf quelques taches qu'il serait aisé d'effacer :

Mais c'est du tribunal que la foule s'empresse

est un logogriphe que je signale à l'animadversion de ceux même qui l'ont commis. »

Il y en aurait bien d'autres à signaler !

L'appréciation de Victor Wilder a de grandes analogies avec celle de Fourcaud :

Ce que je ne crains pas de dire, dès à présent, c'est que le système dans lequel son ouvrage est écrit manque de franchise et de décision, ce n'est pas le style de la symphonie dramatique, dont Wagner a donné les règles et le modèle, ce n'est pas non plus le système des œuvres anciennes ou, comme on dit familièrement le vieux jeu. A vrai dire, c'est un mélange de tout cela, un compromis sans caractère, d'où ne se dégage aucune note personnelle. D'une part, la mélodie vocale n'a pas dans sa musique le relief et la franchise que réclament les partisans de l'école italo-française, de l'autre, l'orchestre n'ose pas prendre les fonctions qu'on lui assigne dans l'Allemagne moderne.

Donnons maintenant quelques passages des articles écrits par des critiques d'une école différente, de l'école sensualiste, tenant encore pour la musique qui berce, tout en admettant, mais à regret, que le vieux moule doit être réformé dans une certaine mesure.

Sans dédaigner la mélodie, dit de Thémines, il lui a donné une forme nouvelle, jeune élégante, appropriée aux sentiments expri-

més par la poésie, rappelant celle des maîtres de l'art *des grands novateurs d'autrefois* et la soutenant, la revêtant, la parant de toutes les beautés de l'harmonie. On sent qu'il y a un corps, un être vivant sous les draperies lamées d'or, les flots de dentelles, les joyaux et les fleurs. Ce n'est pas l'école allemande proprement dite et encore moins l'école italienne, c'est une fusion heureuse de l'agréable et du lyrique : c'est l'école française nouvelle.

Dans le *Figaro* du 6 mars 1883, A. Vitu, le savant érudit en littérature, qui s'excuse à juste titre de *parler musique*, donne bien la note de l'opinion de son entourage et du public mondain :

Ceux qui, jugeant Saint-Saëns d'après certaines compositions purement descriptives ou pittoresques, seraient tentés de classer M. Camille Saint-Saëns parmi les adeptes, de ce qu'on appelle burlesquement « la musique de l'avenir » tomberaient dans l'erreur. L'auteur de *Samson et Dalila*, du *Déluge* et de la *Danse macabre* appartient, il s'en fait gloire, à la pure tradition classique : Mozart est son Dieu ; on s'en aperçoit à suivre d'une oreille charmée les fines et douces harmonies de son orchestration très travaillée et cependant plus discrète que bruyante.

Il est vrai que M. Saint-Saëns prétend traiter l'opéra en drame lyrique pur, c'est-à-dire en tragédie chantée ; mais il l'entend à la manière de Gluck, bien loin de celle de Wagner qu'il admire sous toutes réserves, qu'il n'imite pas.

Voici sa conclusion :

La soirée se résume ainsi : Un premier acte vraiment beau, noble et grand, un duo d'amour ravissant au second acte, quelques beaux passages dans la scène du synode au troisième acte, et enfin, au dernier acte, le *Quatuor*, dont la fortune est assurée. Le quatuor de *Henry VIII* va faire dorénavant concurrence au quatuor de *Rigoletto*. Ce qui est prouvé, c'est que M. Camille Saint-Saëns est mélodiste lorsqu'il le veut, et tout fait espérer qu'il voudra souvent après son triomphe de ce soir.

Quant à Edouard Thierry, il estime que, dès l'instant où le succès de *Henry VIII* est dû à certains morceaux de facture italienne, Saint-Saëns doit suivre cette voie et renoncer à toute innovation dangereuse. C'est du moins ce qu'il nous est permis de lire à travers les lignes suivantes :

Saint-Saëns a reçu dans la soirée du 5 mars la meilleure leçon

que donne à un auteur son œuvre représentée, la leçon du succès. L'amour-propre se révolte et se raidit contre la chute, il ne se révolte pas contre les joies de la victoire. Il passe aisément du côté des applaudissements et des rappels. L'auteur de *Henry VIII* a été le premier, j'en suis sûr, à applaudir dans son cœur l'air de Henry : « Qui donc commande... » et Lassalle qui l'interprète à ravir, le duo de Henry et de Catherine, où les deux belles voix de Lassalle et de Mlle Krauss s'unissent dans une si parfaite harmonie ; le superbe trio avec chœur : « La mort est due à qui trahit son roi, » et tout le duo de Henry avec Anne de Boleyn, chef-d'œuvre de grâce et de tendresse, dont l'admirable talent de Mlle Richard, uni à celui de Lassalle, a fait un double chef-d'œuvre. Le moyen que l'auteur oublie, ce puissant effet du final du premier acte, et toute la salle soulevée par le quatuor et la représentation interrompue par la persistance obstinée de l'acclamation unanime?

C'est à Saint-Saëns de choisir, et le choix est doux à faire. Heureux ceux qui n'ont qu'à mettre leur talent en liberté pour mettre leur succès hors de doute.

Proserpine, drame lyrique en quatre actes, paroles de Louis Gallet, d'après A. Vacquerie, jouée le 16 mars 1887 à l'Opéra-Comique, méritait mieux que l'échec relatif qu'elle a subi. Un acte gracieux, vraiment français dans le meilleur sens du mot, un dénouement rappelant par l'émotion franche et de bon aloi, que le compositeur a su y introduire, les meilleures pages de *Henry VIII*, compensaient bien les tendances indécises qui diminuent le mérite de l'œuvre.



A côté de *Samson et Dalila,* le chef-d'œuvre de Saint-Saëns, il n'est que juste de placer la *Lyre et la Harpe* (op. 57) (1), merveilleuse traduction musicale de l'ode de Victor Hugo, une des plus belles pages symphoniques du maître français. Commandée pour le festival de Birmingham en 1879, elle fut exécutée pour la première fois à Paris au concert populaire du 11 janvier 1880, sous la direction de Pasdeloup ; le public lui fit un chaleureux

(1) La *Lyre et la Harpe* est dédiée à Henri Reber, de l'Institut.

accueil. Le contraste entre le Passé et l'Avenir, entre le Paganisme et le Christianisme, entre Jupiter Olympien, Dieu de courroux et Jésus de Nazareth, Dieu de clémence, a été rendu avec une habileté et un bonheur incroyables. Que de pages exquises à citer ! Le prélude d'un sentiment si grave et pénétrant ; — le chœur langoureux : « Dors, ô fils d'Apollon » ; — l'air de contralto solo : « Eveille-toi, jeune homme », accompagné par la voix majestueuse de l'orgue, paraphrase du prélude, d'un sentiment bien chrétien ; — la belle strophe : « Homme, une femme fut ta mère », absolument dans le style Schumannien, rappelant certaine page du *Paradis et la Peri;* — le n° 8, pour soprano, contralto et chœur de femmes : « Aime Eros... », dont le motif orchestral, (le dessin persistant de quatre doubles croches et une croche liées), évoque le souvenir lointain de la majestueuse phrase initiale du largo du *trio* pour piano, violon et violoncelle de Beethoven (n° 1, op. 70). De cette ravissante inspiration, transportée dans une tonalité moins raffinée, un écho doux et atténué passe légèrement à travers le prélude du deuxième acte de *Proserpine;* — la strophe n° 9, si caressante, dans la manière de Gounod... mais il faudrait citer toute la partition !

Il est à remarquer que les compositions purement religieuses de Saint-Saëns sont peut-être celles dans lesquelles se révèlent la chaleur communicative et le charme qui font trop souvent défaut dans ses autres œuvres. Des pièces comme l'*Oratorio de Noël* (op. 12), exécuté à la Madeleine; le *Psaume XVIII*, *Cœli enarrant* (op. 42), dont la première audition eut lieu, en avril 1873, au premier concert spirituel donné dans la salle de l'Odéon, et la *Messe de requiem* (op. 54), exécutée à Saint-Sulpice, sont d'une merveilleuse venue. Bien qu'elles n'aient pas obtenu le succès qu'elles méritaient, nous les plaçons bien au-dessus des *poèmes symphoniques !* Le *Psaume XVIII*, divisé en dix parties, renferme des pages inspirées ; il suffit de citer la phrase large et pleine d'élé-

vation du ténor (n° 3), le sextuor (n° 8) : *Delicta quis intelligit*, et surtout le quintette avec chœur qui compose le n° 7. C'est le morceau capital dans lequel se distinguent des qualités éminentes de forme, de style, de couleur et de sonorité ; voilà une page digne d'un maître.

L'*Oratorio de Noël* (op. 12), dédié à Mme la vicomtesse de Grandval, sur des paroles latines, est une des premières œuvres de Saint Saëns. Elle est empreinte d'une grâce et d'une tendresse que l'on est heureux de signaler ; mais elle donne, dès le début, à résoudre la question suivante : Saint-Saëns s'est-il inspiré de Gounod, ou Gounod a-t-il imité Saint-Saëns ? Le prélude *Allegretto pastorale* est établi presque notes pour notes sur le motif bien connu de l'ouverture de *Mireille* et ce motif nous le retrouvons encore dans la suite de l'*Oratorio* (quintette avec chœur n° 9). Il resterait à déterminer exactement les dates respectives de production de *Mireille* et de l'*Oratorio de Noël ;* les deux intéressés pourraient seuls éclairer notre religion. Quoi qu'il en soit, cette petite partition, qui ne contient que neuf morceaux, mériterait d'être plus connue. Elle tient dans l'œuvre de Saint-Saëns une place analogue à celle trop modeste aussi qu'occupe dans l'œuvre de Gounod le charmant oratorio de *Tobie*. Le « Nolite timere », dit par le soprano solo dans le n° 2 (récit et chœur), est une page inspirée de Mozart ; le chœur qui le suit immédiatement rappelle la manière large de Haëndel. Signalons le sentiment profondément religieux et la simplicité exquise de l'air de mezzo soprano *Expectans*, la fière allure du chœur n° 6, *Quare fremerunt gentes*, dont l'accompagnement est d'une vigueur peu commune. Mais la perle de la partition est, avec le quintette n° 9, dont nous avons déjà parlé, le trio andante con moto n° 7. Accompagnée par la harpe, la phrase mélodique, d'un charme exquis, reprise tour à tour par les voix de soprano, ténor et baryton, s'enchaîne admirablement. Sur les mots *in splendoribus sanctorum*, le trait pianis-

simo et vertigineux de l'accompagnement semble s'élever jusqu'aux nues et s'y perdre.

***

Si nous entrions dans l'étude de la musique de chambre, des concertos, des morceaux détachés, nous aurions surtout à signaler, hormis le *quintette* (op. 14) ponr piano et instruments à cordes, que nous considérons comme un travail d'organiste, le *quatuor* en *si* bémol (op. 41) également pour piano et instruments à cordes; le *septuor* (op. 65) pour trompette, deux violons, alto, violoncelle, contrebasse et piano ; surtout le *trio* en *fa* (op. 18) pour piano, violon et violoncelle. Cette composition nerveuse, déliée, un peu maigre parfois, si l'on veut, mais d'une si élégante maigreur, est l'une des premières et des meilleures inspirations du maître. Elle montre que Saint-Saëns a su trouver de bonne heure, en tant que musique de chambre, une forme et un genre bien à lui, quoique dérivant de l'école allemande. Il ne s'élèvera jamais plus haut par la suite. Le motif initial syncopé de l'allégro vivace à 3/4, dit d'abord par le violoncelle et repris par le violon, est très bien développé et se maintient avec un intérêt soutenu dans toute cette première partie. L'andante à quatre temps est à louer en entier ; c'est une page du plus bel effet dramatique, dont le premier motif en forme de marche que l'organiste pourrait revendiquer est fort heureusement coupé, au poco piu mosso, par une phrase délicieuse, d'un mouvement haletant, confiée au violon, qui se termine par un point d'orgue du piano, ramenant au motif initial. Quant au scherzo, avec ses notes à contre-temps lancées dans un mouvement fort rapide, il se détache avec la vivacité la plus piquante; c'est grèle et c'est fin à ravir. L'allegro à 2/4, qui débute par deux notes pleines de tendresse que se

renvoient tour à tour le violon et le violoncelle, clot dignement cette composition, qui, nous le répétons, est, à notre avis, le chef-d'œuvre de Saint-Saëns pour la musique de chambre.

Ses *Concertos de piano* (op. 17 en *ré*, op. 22 en *sol* mineur, op. 29 en *mi* bémol, op. 44 en *ut* mineur) ont eu dès leur apparition, à l'exception toutefois du troisième en *mi* bémol, un vif succès que l'auteur n'a pas peu contribué à assurer en se rendant leur interprète, interprète hors ligne en France et à l'étranger. Ils n'offrent pas, autant qu'on s'est plu à le proclamer, une originalité bien marquée ou, si l'on veut, une caractéristique très notable, comme style ou comme forme, si on les compare aux concertos des maîtres de l'école romantique. On y rencontre, il est vrai, une grande ingéniosité dans les développements, une certaine nouveauté dans les traits confiés à l'instrument soliste. Mais il serait facile de signaler dans ces compositions nombre de réminiscences de motifs trop connus. Ainsi, pourquoi dans le *concerto en ut mineur* (op. 43) (1), l'auteur s'est-il complu à retracer d'une manière persistante, dans le premier morceau, le motif initial de l'ouverture de *Struensée*, dont il s'est servi également en le paraphrasant dans le finale du même concerto ?

Le deuxième en *sol* mineur (op. 22) est devenu classique. Joué pour la première fois par Saint-Saëns aux Concerts-Populaires le 13 décembre 1868, il a été donné depuis comme morceau de concours aux élèves du Conservatoire.

Le troisième en *mi* bémol (op. 29), composé dans les Pyrénées et dédié à Delaborde, ne fut pas goûté de prime abord par le public, si nous en jugeons par les lignes suivantes que l'auteur lui a consacrées : « Ce concerto a eu des commencements difficiles, à Leipzig

(1) Exécuté pour la première fois par Saint-Saëns aux concerts du Châtelet le 31 octobre 1875.

d'abord, où un accord assez bizarre qui se trouve au début de l'*adagio* a failli amener une véritable bataille dans les couloirs de la salle du *Gewandhaus;* au Conservatoire de Paris ensuite, où le public du lieu lui a fait un accueil plus que glacial, auquel tout le monde est exposé dans ce redoutable sanctuaire et auquel ni Mozart ni Beethoven n'ont échappé, *ce qui est fait pour consoler les pauvres petits compositeurs de mon espèce !* »

Dans le genre instrumental, nous aurions à décrire encore bien des œuvres de valeur : la belle *Romance* en *si* bémol (op. 37) pour piano et flûte ou violon, d'un si large sentiment; plusieurs de ses *concertos* pour violon ou violoncelle, notamment le *concerto* en *la* majeur (op. 20) pour violon dédié à Sarasate et exécuté par ce merveilleux virtuose aux concerts du Châtelet; *Wedding-Cake* (op. 76), caprice-valse pour piano et instruments à cordes, composé à l'occasion du mariage de Mme Remaury, la célèbre pianiste, avec M. de Serre, etc., etc.

*
* *

Parvenus au terme de cette étude de critique musicale sur un des maîtres les plus en vue de la nouvelle école française, nous pensons avoir donné un aperçu impartial de la valeur de ses œuvres, marquant les qualités incontestables sans cacher les défauts de la cuirasse, et souvent même, en appelant à des critiques autorisés pour confirmer notre jugement sur telle ou telle de ses compositions. La suite de la carrière de ce compositeur nous apprendra si ses admirateurs auront été bons prophètes, lorsqu'au lendemain des auditions d'*Étienne Marcel* et de *Henry VIII*, ils lui ont dit : « *Tu Marcellus eris!* »

Considéré d'après l'ensemble de son œuvre musicale, Saint-Saëns apparaît comme un musicien d'un grand talent, comme un artiste admirablement doué dès l'en-

fance, mais non comme un créateur de génie. Il a sa place parmi les esprits intelligents et indépendants qui, au début de leur carrière, n'ont pas craint d'affronter les idées nouvelles, sans cependant avoir eu l'audace de tenter des réformes capitales. Ceux-là n'auront été qu'à demi-engagés dans le mouvement de transition ; aussi leur réputation ne dépassera peut-être pas le siècle dans lequel il ont vécu.

Très pénétré, dès le principe, de l'opportunité d'une étroite alliance de la Muse française et de la Muse allemande, Saint-Saëns aura été un des éducateurs de la génération qui vient. Par une des étrangetés de sa nature versatile, il a renié le lendemain la théorie que, la veille, il avait mise en pratique pour son propre compte et recommandée à ses disciples : comme conséquence, la gloire d'avoir été un des promoteurs en France du mouvement musical dans le domaine instrumental sera atténuée, pour ne pas dire ternie, par son apostasie des derniers jours.

En tant que créateur, son influence n'aura pas été celle d'un Berlioz. Plus complètement musicien que ce dernier, qui était avant tout un grand poète se servant des éléments musicaux pour rendre ses merveilleures impressions lyriques, il ne laissera pas après lui une traînée lumineuse (1), comme l'auteur de la *Damnation de Faust*, qui, malgré des faiblesses évidentes, a eu de ces grands coups d'aile réservés aux artistes vraiment inspirés et voués par leur impérieuse originalité aux bonnes fortunes les plus éclatantes comme à plus d'un hasard malencontreux !

---

(1) « C'est un météore qui brille et laisse après lui une odeur de soufre.

» ROBERT SCHUMANN. »

(Article sur l'ouverture de *Waverley* paru dans la *Neue Zeitschrift für Musik*.)



IV

L'ECRIVAIN

Parmi les modernes, je ne connais qu'un seul homme qui ait possédé à un degré éminent les deux qualités de l'artiste et de l'écrivain : c'est Fromentin. Et encore, devons-nous reconnaître qu'il a été beaucoup plus en possession de sa plume que de son pinceau. Dès qu'il a abordé la littérature, il s'est révélé maître en l'art d'écrire : nul tâtonnement, nulle hésitation. Ce que ses yeux avaient admiré, ce que son pinceau avait si souvent cherché à traduire, il a su le rendre du premier coup dans ce style poétique et pittoresque, d'une séduction troublante, qui le plaça, dès le premier jour, à la tête de ces initiateurs qui ont été l'écho de nos sensations les plus intimes, souvent même si profondément enfouies dans notre cœur qu'elles étaient ignorées de nous. Quatre volumes ont suffi pour établir la réputation de Fromentin comme écrivain. Mais ces volumes sont : *un Été dans le Sahara, — une Année dans le Sahel, — Dominique, — les Maîtres d'autrefois !*

« Il a deux muses, a dit Sainte-Beuve, il est peintre en deux langues, il n'est pas amateur dans l'une ou dans l'autre, il est artiste consciencieux, sévère et fin dans toutes deux. »

Que si l'on était tenté de rechercher les motifs de cette génialité dans deux arts différents, on arriverait à cette conclusion que Fromentin, ne s'étant pas spécialisé dans la critique d'art, a abordé, dès le principe, les sphères les plus élevées de la littérature. A l'exception des

Maîtres d'autrefois, dans lesquels il a entrepris, après bien des hésitations, l'étude critique, mais en même temps psychologique des grands peintres, ses trois autres œuvres sont des travaux essentiellement littéraires qui laissent bien entrevoir le talent de l'artiste peintre si coloriste, mais qui nous révèlent un tempérament d'homme de lettres vraiment génial. Il voulut avoir en main deux instruments distincts, parce qu'il estimait « qu'il y a des formes pour l'esprit, comme il y a des formes pour les yeux. La langue qui parle aux yeux n'est pas celle qui parle à l'esprit. Et le livre est là, non pour répéter l'œuvre du peintre, mais pour exprimer ce qu'elle ne dit pas » (1).

Un autre artiste, un musicien celui-là, a manié également la plume avec une dextérité surprenante, avec une crânerie et une nervosité vraiment remarquables : c'est Berlioz. Mais, si l'on excepte ses admirables livrets dramatiques dans lesquels respire un souffle shakespearien, la plume de l'auteur de la *Damnation de Faust* est celle d'un critique et d'un polémiste ardent, plutôt que celle d'un littérateur proprement dit. Non pas qu'il n'ait déployé dans ses merveilleux *Mémoires* et dans ses autres ouvrages littéraires un talent de styliste vraiment hors pair; mais il faut cependant reconnaître que des livres comme : *A travers chants, les Grotesques de la musique, les Soirées de l'orchestre*, des articles comme ceux parus au *Journal des Débats* confinent presque exclusivement au métier du musicien. Berlioz remplissait là une tâche d'autant plus ingrate, d'autant plus difficile pour l'artiste qu'on exige de lui généralement plutôt des preuves que des paroles, et qu'en admettant que sà façon de comprendre l'art dans ses propres créations ne l'empêche pas de juger sainement, il s'expose, par sa franchise, à s'aliéner presque tout le monde et à susciter d'impla-

---

(1) *Un Été dans le Sahara.* — Préface XV.

cables inimitiés : ajoutons que, chez Berlioz, l'artiste a un tel génie que l'écrivain, malgré toute sa valeur, ne vient qu'au second plan.

Il nous serait facile, du reste, si nous voulions étendre le cadre de cette étude, de prouver combien les artistes, à de rares exceptions près, celle de Reyer par exemple, et à quelque branche de l'art qu'ils se rattachent, ont été souvent mal-inspirés lorsqu'ils ont pris la plume du critique pour juger les œuvres de leurs rivaux. Leur manière exclusive de sentir et de comprendre l'art, la contemplation constante de leur œuvre les ont mis dans l'impossibilité de posséder l'impartialité, cette qualité nécessaire, avant tout, pour l'écrivain qui touche à la critique d'art.



Saint-Saëns nous fournira un des exemples les plus frappants de cette incompatibilité entre les facultés de l'artiste-créateur et celles de l'écrivain-critique d'art. Il semblerait même qu'il ait reconnu cette vérité, lorsqu'il a écrit les lignes suivantes en tête de l'introduction de son livre, *Harmonie et Melodie* : « Des personnes très sensées, auxquelles je suis loin de donner tort, estiment qu'un artiste doit s'occuper uniquement de son art et emploie plus utilement son temps en produisant des œuvres qu'en donnant son avis sur celles des autres. » S'il s'était tenu dans cette sage réserve, il n'aurait pas encouru le reproche qui lui a été adressé si souvent d'avoir montré une versatilité inexplicable, d'avoir porté des jugements un peu à tort et à travers, en un mot d'avoir suivi une ligne de conduite qui n'a fait et ne fera que le diminuer devant l'opinion publique, pour le présent comme pour l'avenir. Prévoyant les objections qui lui seraient faites au sujet de cette versatilité, il a exposé qu'en principe il admirait, sans les comprendre, les per-

sonnes qui, en matière d'art, pouvaient se faire une opinion qu'ils ne réformaient plus jamais.

Nous répondrons tout d'abord à Saint-Saëns que le meilleur moyen pour ne pas avoir à réformer et à regretter les jugements portés sur tel ou tel maître, c'est d'éviter ce défaut si commun à nos compatriotes, qui consiste à vouloir émettre, dès le début, une opinion quelconque sur un auteur avant d'avoir soumis ses œuvres à une étude approfondie. Que de décisions n'avons-nous pas vu prononcées à la légère contre les plus grands génies, qui non seulement n'ont point été ratifiées par la suite, mais dont leurs auteurs ont eu eux-mêmes à rougir de leur vivant ! En France, nous nous fions à cette grande vivacité d'esprit, à cette facilité d'entendement rapide mais superficielle pour énoncer les opinions les plus fantaisistes sur les hommes ou les choses que nous connaissons à peine. Ainsi s'établissent des légendes que la postérité se charge de rectifier. Citons pour mémoire celle qui a consisté pendant longtemps à laisser entendre que les compositions de Berlioz ou de Wagner manquaient de mélodie !

Nous estimons, en outre, qu'il y a des génies sur la valeur desquels il est impossible de varier. Ils se sont tellement imposés par la grandeur et l'élévation de leur œuvre à l'admiration de leurs semblables, ils ont été à un si haut degré les bienfaiteurs de l'humanité que les renier ou les critiquer, après les avoir adulés, nous semble une pure hérésie. Quels que soient les vicissitudes du goût et les caprices de la mode à travers les siècles, les œuvres de tels géants resteront impérissables et immuables sur le roc qu'assaillent les tempêtes. Non, il n'est pas plus permis de varier, n'en déplaise à Saint-Saëns, sur Beethoven, sur Mozart que sur Wagner ou sur Schumann. Certaines de leurs compositions, appartenant aux premières périodes de création, peuvent ne pas réunir toutes les conditions de perfection qui ont assuré à jamais le succès des œuvres de l'époque de

maturité. Mais il n'en est pas moins vrai qu'elles sont les premières étapes de génies s'acheminant vers l'immortalité et que, considérées à ce point de vue, elles doivent être admirées et respectées comme le sont ou l'ont toujours été les premières esquisses, les premières ébauches des grands maîtres de la peinture et de la sculpture.

Et, puisque nous faisons une incursion dans le domaine de ces deux arts, qu'il nous soit permis d'évoquer le grand nom de Rembrandt pour servir à notre argumentation!

Admettons un instant que Saint-Saëns soit possesseur d'un tableau de ce maître (ce que nous souhaitons) : il aura pour lui, pendant plusieurs années, un *enthousiasme débordant, furieux*. Puis cette belle fureur se calmera, il commencera à y découvrir ce qu'il appellera de graves défauts, comme si les ombres d'un maître tel que Rembrandt ne disparaissaient pas dans la grandeur de l'œuvre, n'étaient même pas nécessaires à cette grandeur! Comme si, puissant maître de son art, il n'avait pas le droit de se jouer de toutes les imperfections, de toutes les laideurs physiques, en les relevant par leur originalité morale!... La vue finira par lui en être pénible. Il souhaiterait à sa place un Raphaël! Cette disposition d'esprit, amenée par une contemplation journalière d'un chef-d'œuvre, cette versatilité qui en est la conséquence prouvent-elles que l'œuvre de Rembrandt ne soit une œuvre hors ligne, que Rembrandt n'est pas et ne sera pas toujours un des peintres les plus admirables, les plus profondément humains?

C'est cependant ce qui est arrivé à Saint-Saëns pour les œuvres de Schumann, de Brahms et de Wagner.

Après avoir exécuté ou entendu un nombre incalculable de fois le *Quintette* de Schumann, qui fut et est encore un des morceaux de résistance de toute séance de musique de chambre, il déclare que cette composition pour laquelle il ressentit pendant plusieurs années *un enthousiasme débordant, furieux, est pleine de* GRAVES DÉFAUTS

qui lui en rendent l'audition presque pénible... En s'exprimant ainsi, il me rappelle l'histoire comique de cet ancien Prix de Rome, de ce raté qui, après avoir joué malgré lui, ce fameux *Quintette* de Schumann, se leva furieux en déclarant à haute et intelligible voix que cette composition *était pleine de fautes* contre la grammaire... « Connaissez-vous l'aventure de Beethoven et de Ferdinand Ries son élève, lui demanda un des auditeurs qui n'avait point goûté cette sortie intempestive ? Non ! — Alors je vais vous la narrer pour votre édification : Ferdinand Ries, se promenant un jour avec Beethoven, lui parlait de deux quintes qui se trouvent dans son premier quatuor en *ut* mineur : — Eh bien ! qui est-ce qui les a défendues ? s'écria Beethoven. Son élève lui répondit plein d'étonnement : mais tous les théoriciens, Marpurg, Kirnberger, Fuchs, etc... Ce sont là du reste les premières règles fondamentales. — Et moi, je les permets ! répliqua le Maître ».

Les rieurs furent du côté du narrateur.



Saint-Saëns a été encore moins impartial et plus dénué de clairvoyance dans ses écrits sur Brahms, le plus grand symphoniste de l'Allemagne moderne, que sur Schumann ou Wagner. Son jugement, à l'égard de ce grand maître, se borne à déclarer que « ses compositions sont assurément bien écrites, mais qu'elles sont lourdes, antipathiques, reflétant d'une façon désolante l'esprit étroit et pédant de certaines petites villes de Germanie » — Il dit ailleurs : « Pour ce qui est de l'école classique, *Brahms en tête*, c'est bien pis encore, c'est un art guindé dans lequel on s'ennuie comme dans un salon dévot d'une petite ville de province ; on étouffe, c'est à mourir. » — Il suffira de comparer les merveilleuses symphonies, la mu-

sique de chambre et les *lieder* de Brahms aux œuvres de même nature de tous les compositeurs allemands, russes, ou français, ayant acquis quelque notoriété depuis la mort de Schumann (y compris celles de Saint-Saëns), pour établir la haute supériorité du maître de Hambourg. — On jugera de quel côté sont le pédantisme et l'étroitesse!

Dans une lettre rendue publique, adressée le 5 mars 1881, à M. Hippeau, directeur de la *Renaissance musicale*, Saint-Saëns, expliquant les motifs futiles qui le déterminaient à renoncer à toute collaboration à cette revue (le nom de Gounod avait été omis par erreur), terminait ainsi : « Je serai tant qu'on voudra pour Wagner contre Brahms, pour Wagner contre Verdi... »

Que signifie cet enfantillage? on s'expliquerait à la rigueur qu'on fût pour Wagner contre Verdi, pour l'école allemande contre l'école italienne, bien que Verdi, depuis *Don Carlos, Aïda, le Requiem*, et *Otello* ait donné des gages sérieux à l'école allemande. Mais qu'on admire Wagner, pour dénigrer Brahms, deux compositeurs de la même race, tous deux pénétrés, chacun dans leur sphère, de l'amour du grand art, cela se comprend difficilement.

Si l'on se place à un autre point de vue, ajoutons qu'aucune assimilation n'est possible entre le génie de Brahms et celui de R. Wagner. Il n'y a pas plus à dire que l'on est pour Wagner contre Brahms, que pour Wagner contre Beethoven. Brahms a été, en effet, un des continuateurs de Beethoven; ne cherchant pas à suivre le mouvement musical, qui se dessinait de plus en plus vers le drame lyrique, il a écrit de belles œuvres symphoniques, des compositions dites de musique de chambre qui, inspirées par celles de son illustre devancier, ont pris, en passant à travers l'école romantique des Mendelssohn et des Schumann, une chaude couleur et une saveur toute particulière. Elles sont déjà jugées comme telles par les critiques d'art, les plus sérieux en France et en Allemagne et la postérité ratifiera ce jugement.

« Là où Mendelsshon, a dit Saint-Saëns, peignait des aquarelles, Schumann a gravé des camées » (1). Nous ajouterons : Brahms, lui, a taillé des diamants.

***

En ce qui concerne R. Wagner, Saint-Saëns a entassé Pélion sur Ossa, pour chercher à démontrer que ce n'était pas lui Saint-Saëns qui avait changé, mais bien la situation.

Il n'a prouvé qu'une chose, c'est qu'une mauvaise cause est peu défendable.

Oui certes! la situation a changé; mais elle ne s'est pas modifiée autrement à l'égard de Wagner que vis-à-vis de Berlioz, de Schumann, etc... Et cette modification est logique. La foule ne va pas aux innovateurs ; elle se défie et n'accepte que les talents consacrés par de longs succès. Il n'appartient qu'à de rares initiés de prévoir la grandeur de l'œuvre d'un génie qui, en raison même de son tempérament de créateur, ne peut suivre le sentier battu par ses devanciers et évoque les mystères de l'individualité. Il lui faut passer par bien des épreuves, par un stage fort long avant de persuader d'abord, d'enthousiasmer ensuite ce public, si enraciné dans la routine. Souvent même, la mort l'atteindra, avant que le jour de gloire soit arrivé. Berlioz en est un des exemples les plus frappants.

La réaction en faveur de Wagner devait être d'autant plus violente, que son œuvre si audacieuse, si nouvelle au point de vue du drame lyrique moderne avait suscité, dès le début, d'orageux débats et déchaîné de véritables tempêtes. Ce merveilleux évocateur des vieilles légendes,

---

(1) *Harmonie et mélodie*, page 197. A cette époque, le *Quintette* de Schumann n'avait probablement pas cessé de plaire à Saint-Saëns.

des mythes, qui avaient été pendant de longs siècles la nourriture spirituelle du peuple, devait à la longue réveiller et agiter puissamment la fibre de l'humanité par la géniale adaptation de ces récits merveilleux et poétiques au drame musical.

N'est-il donc pas naturel que, nouveau messie, il ait fanatisé une foule de disciples au point de les rendre tellement pénétrés de son œuvre, que toute autre création devait les laisser indifférents?

Mais que nous importe, qu'importe à Saint-Saëns cet exclusivisme, cette *Wagnéromanie*, pour parler comme lui !

Pour tous ceux qui pratiquent l'indépendance en matière d'art et qui s'éloignent de toute coterie, il suffit d'admirer sans parti pris et d'estimer à leur juste valeur les grands maîtres qui ont su donner à l'art une impulsion nouvelle — et cela, sans se préoccuper des dénigrements violents ou des admirations intempestives.

Les critiques de Saint-Saëns à l'égard de Wagner se produisant à une époque où les compositions de ce maître commencent à être appréciées en France (du moins dans les concerts) nous donneraient à penser que son admiration d'autrefois pour ces mêmes œuvres n'a cessé ou n'a diminué que du jour où elles ont pu lui porter ombrage, du jour surtout où la concurrence sur nos théâtres pouvait devenir redoutable pour tout autre musicien, Saint-Saëns le premier.

Citons à l'appui de notre thèse l'opinion très sensée émise par Edmond Hippeau sur la doctrine de Saint-Saëns à l'égard des compositions de Wagner. (1)

« Nous ne trouvons rien d'intéressant ni de neuf dans les objections opposées par Saint-Saëns au système wagnérien : il n'a vu juste ni pour le fond, car il évite absolument de se placer au point de vue du compositeur et juge *Tristan, Parsifal* et les personnages de la *Tétra-*

(1) *Henry VIII et l'Opéra français* par E. Hippeau, page 11.

logie, comme si c'étaient là des êtres ayant nos idées, nos mœurs, notre langage et devant se mouvoir selon la convention théâtrale; — ni pour la forme, car il reproche au musicien d'avoir détourné les moyens de leur but propre et étalé des complications inutiles, qualifiant sa polyphonie de virtuosité pure. Il n'y avait qu'un maître auquel pût s'adresser le dernier de ses reproches : c'est Meyerbeer et non Wagner. Mais il est assez piquant que la critique ait été reprise et retournée précisément contre l'auteur de *Henry VIII*, ce qui prouve combien il est inutile au compositeur de se mêler d'autre chose que de son métier. Musiciens, faites de belle et grande musique, mais n'écrivez jamais et observez sagement le précepte : ne critiquez pas chez autrui ce que vous ne voulez pas que l'on critique chez vous. »

Cette sage maxime devrait être inscrite en lettres d'or sur les sanctuaires réservés à l'art musical!



Depuis sa rupture avec l'école allemande, Saint-Saëns n'a pas laissé échapper l'occasion d'attaquer par la plume, par la parole ceux qui défendent et admirent les œuvres des grands maîtres d'outre-Rhin.

Dans un article intitulé : *Victor Massé*, écrit à l'occasion de la cérémonie d'inauguration de la statue de ce compositeur à Lorient (1), il a éprouvé le besoin d'être plus agressif que jamais à l'égard des esprits distingués qui, se tenant en dehors de toute coterie, pensent que l'école française a tout à gagner à fraterniser avec l'école allemande. Reprenant sa thèse favorite : *L'art doit avoir une patrie*, pour répondre à celle que nous défendons

(1) Journal *La France*, 6 septembre 1887.

unguibus et rostro : *L'art n'a pas de frontières*, il s'écrie dans un mouvement d'indignation : « Les Français qui, chaque jour, déversent le mépris sur l'école française, croient probablement bien faire et agir dans l'intérêt de leur pays. »

Sans vouloir rappeler ici les polémiques soulevées à l'occasion des voyages que fit Saint-Saëns en Allemagne au lendemain de la guerre de 1870-1871, nous lui dirons : croyez-vous que ceux qui engagent les jeunes musiciens français à admirer et à étudier les œuvres des grands maîtres, à quelque pays qu'ils appartiennent, en leur signalant les faiblesses de l'école française, ne font pas acte de patriotisme à un meilleur titre que ceux qui, après avoir renié leur doctrine d'autrefois, engagent ces jeunes musiciens à rester dans l'ornière et à fuir une école qui ne peut qu'élever le niveau de leurs intelligences? Croyez-vous que la grandeur de la patrie, dont nous sommes aussi soucieux que vous, ne gagnera pas à posséder une école nationale qui, s'inspirant des belles traditions de l'art symphonique et dramatique, arrivera à produire des œuvres capables d'être mises en parallèle avec celles des écoles étrangères?

Les arts sont comme les peuples : à certaines époques psychologiques, l'infusion d'un élément étranger, comme celle d'un sang nouveau devient une nécessité.

Les autres nations, l'Allemagne en tête, n'ont-elles pas compris cette obligation, lorsqu'elles ont envoyé leurs enfants étudier dans nos écoles auprès de nos maîtres éminents deux arts, la peinture et la sculpture, qui ont pris un prodigieux développement en France au dix-neuvième siècle?

La belle Renaissance italienne n'a-t-elle pas été un champ d'études pour les artistes de toutes les nations? N'a-t-elle pas poussé des racines profondes sur le sol français, comme sur le sol allemand, etc. ?

Les exemples à citer, seraient nombreux.

Nous renvoyons à Saint-Saëns, les paroles de Royer-

Collard s'adressant à Victor Hugo, par lesquelles il termine son article sur Victor Massé :

« Je ne blâme pas ceux qui ont agi autrement que moi. Chacun a sa conscience et dans les choses politiques il y a beaucoup de manières d'être honnête. On a l'honnêteté qui résulte de la lumière qu'on a. »

Dans les choses artistiques, c'est tout pareil, ajoute Saint-Saëns.

Nous laissons à la postérité le soin de juger si, dans les écrits, dans la propagande artistique qui se rapportent à la dernière moitié de sa vie, la lumière projetée par le maître français aura répandu un éclat bien vif et bien franc !



Comme nous l'avons déjà dit, Saint-Saëns, avec son esprit toujours éveillé aux choses de l'art et de la science, a touché, superficiellement il est vrai, à des questions bien diverses.

Sans parler de son goût particulier pour l'astronomie, qui l'avait amené à dresser un télescope dans son cabinet à l'époque où il habitait le faubourg Saint-Honoré, nous rappellerons qu'il publia en 1886 chez L. Baschet une élégante brochure, illustrée de dessins au trait, portant le titre suivant : *Note sur les décors de théâtre dans l'antiquité romaine.*

C'est le travail ingénieux d'un chercheur, dont l'esprit accueille rapidement, trop rapidement peut être, une idée qui a passé par son cerveau, au moment où il regardait les motifs des peintures décoratives retrouvées à Pompeï. Jusqu'à ce jour, les archéologues n'avaient vu dans ces arabesques délicates, dans ces colonnades superposées que la fantaisie d'artistes qui se prêtaient au goût de l'époque. Saint-Saëns a voulu y trouver la reproduction des décors de théâtre dans

l'antiquité romaine. Il nous paraît difficile, à première vue, d'admettre que les décorations architecturales et sculpturales si imposantes, si grandioses de la scène dans les théâtres romains, aient pu s'accommoder à une ornementation d'un autre genre, qui aurait enlevé tout le prestige de ce fond de scène colossal, tel qu'on le voit encore au théâtre d'Orange. Les représentations théâtrales, avec leur caractère presque religieux, ne semblaient pas du reste devoir comporter un autre décor que celui de cette majestueuse architecture : on n'admettait que les *périactes*, prismes triangulaires recouverts de peintures ou d'inscriptions, destinés à fixer le spectateur sur le lieu où devait se passer la scène et qui, en raison de leur peu d'élévation, n'enlevaient rien à la grandeur de la décoration architecturale.

Il est donc à supposer que les peintures décoratives intérieures des maisons de Pompeï n'étaient dues qu'à l'imagination fertile des peintres de l'époque. Ne pourrait-on même avancer simplement qu'elles étaient destinées à jouer en quelque sorte dans l'habitation romaine le rôle que remplissent les glaces dans l'habitation moderne et qu'elles avaient ainsi pour but, avec leurs dessins en profondeur, de reculer les murs de l'appartement et de l'éclairer par l'effet d'une fausse perspective ?

Au dix-huitième siècle, les Berain et les Toro n'ont-ils pas couvert de leurs arabesques, spirituellement inspirées par la renaissance italienne, les plafonds, les murs des appartements, voire même les belles faïences de Moustiers ?... Qui s'aviserait de dire que, dans leurs brillantes fantaisies, véritables trésors pour l'art industriel, ils aient cherché à reproduire telle ou telle décoration déterminée !



Nous avons vu Saint-Saëns tour à tour musicien, cri-

tique d'art (1), astronome, archéologue. Nous le verrons maintenant poète à ses heures.

L'inspiration qu'il a puisée à la fontaine d'Hippocrène lui a permis de mettre au jour quelques strophes s'appliquant soit à des fantaisies pleines d'humour, soit à des sujets d'un ordre plus élevé.

Nous relevons dans un article de Louis Gallet, paru dans la *Nouvelle Revue* (numéro du 15 mars 1883) deux petites pièces d'un sentiment tout différent qui donneront bien la caractéristique des aptitudes de Saint-Saëns, en tant que poète.

La première est un sonnet qu'il a composé dans un moment de nervosité à l'occasion de l'exécution d'un petit acte de Georges Bizet à l'Opéra-Comique : *Djamileh*, qui n'eut que douze représentations et tomba sous le dédain des bons bourgeois qui composent la majorité du public de la salle Favart.

Djamileh, fille et fleur de l'Orient sacré,
D'une étrange guzla faisant vibrer la corde
Chante, en s'accompagnant sur l'instrument nacré,
L'amour extravagant dont son âme déborde.

Le bourgeois ruminant, dans sa stalle serré,
Ventru, laid, à regret séparé de sa horde,
Entr'ouvre un œil vitreux, mange un bonbon sucré,
Puis se rendort, croyant que l'orchestre s'accorde.

(1) Nous avons passé sous silence le début que fit Saint-Saëns, comme journaliste, sous le pseudonyme de *Phemius*, dans la *Renaissance littéraire et artistique*, petite feuille hebdomadaire éclose après la guerre de 1870, et si bien disparue aujourd'hui, qu'il est à peu près impossible d'en retrouver un exemplaire. Cette revue avait mis à l'ordre du jour « l'*Insenséisme truculent !* » De temps à autres paraissaient des articles « *ruisselants d'inouisme* » et si dénués de sens que l'auteur aurait été incapable d'expliquer ce qu'il avait voulu dire. Nous citerons, à titre d'exemple, ces vers d'Armand Silvestre :

Le seul qui monte aux cieux est le bruit des flots
Quand la nuit à leur voix ouvre ses grands silences
Et comme le sang perle à la cîme des lances
Egrène dans l'air froid leurs rythmiques sanglots !!

La *Renaissance littéraire et artistique* a eu, hélas! de nos jours beaucoup trop d'adeptes et d'imitateurs.

Elle, dans les parfums de rose et de santal,
Poursuit son rêve d'or, d'azur et de cristal,
Dédaigneuse à jamais de la foule hébétée.

E l'on voit, au travers des mauresques arceaux,
Ses cheveux dénoués tombant en noirs ruisseaux,
S'éloigner la houri, perle aux pourceaux jetée.

On ne saurait nier que le trait est bien lancé et que la flèche arrive droit au but.

C'est une impression de tout autre nature que produit la poésie suivante, inspirée au musicien par son séjour en Algérie en 1873 et dont on retrouverait certainement la trace dans la *Suite Algérienne* (Rêverie à Blidah).

Quand le soir est venu, puis l'ombre et le silence
Et l'étoile du ciel et *celle du gazon,*
D'un pas lent et discret je sors de la maison
Pour goûter le repos de la nuit qui commence.

Je vais dans un jardin muet, sombre et désert.
Une vasque de marbre y répand son eau rare,
Don précieux et pur d'une naïade avare.
Des insectes lointains j'écoute le concert.

Nul ne vient en ce lieu ; pas de voix ennemies
Qui troublent le silence et son hymne divin ;
Et je bois à longs traits comme un céleste vin
Le calme qui descend des branches endormies.

L'*étoile du gazon* nous semble un véritable logogryphe, destiné à faire concurrence à ceux que l'on rencontre en abondance dans le livret de *Henry VIII*, et il faudra mûrement réfléchir avant d'arriver à se douter que cette étoile pourrait bien être le ver luisant !

Terminons par un sonnet que Saint-Saëns adressa à Gounod, à l'occasion de la 500e de *Faust :*

« Son art a la douceur, le ton des vieux pastels.
Toujours il adora vos voluptés bénies,
Cloches saintes, concert des orgues, purs autels ;
De son œil clair, il voit les beautés infinies.

Sur sa lyre d'ivoire, avec les Polymnies,
Il dit l'hymne païen, cher aux Dieux immortels.

« Faust », qui met dans sa main le sceptre des Génies
Egale les Juan, les Raouls et les Tells.

De Shakespeare et de Gœthe il dore l'auréole :
Sa voix a rehaussé l'éclat de leur parole,
Leur œuvre de sa flamme a gardé le reflet.

Echos du mont Olympe, échos du Paraclet
Sont redits par sa Muse aux langueurs de créole :
Telle vibre à tous vents une harpe d'Eole. »

Ne dirait-on pas que c'est au génie même de la musique qu'a entendu rendre hommage l'auteur des vers qu'on vient de lire? Lorsqu'il a monté si haut le ton de sa lyre jusqu'à proclamer que Gounod est venu *dorer l'auréole de Shakespeare et de Gœthe*, n'a-t-il pas fait preuve à l'égard de ces deux grands génies du manque de respect le plus étrange?

Nous plaçant au point de vue de l'école française, nous admirons, certes, à leur juste valeur les belles et tendres inspirations répandues dans les œuvres de l'auteur de *Mireille*, de *Faust*, de *Roméo et Juliette*. Si nous avions à esquisser rapidement la caractéristique de ces compositions, nous aurions à faire ressortir, la place très honorable qu'elles occupent parmi les productions de l'école française, — le sensualisme qui s'en dégage trop souvent peut-être (1), — leur assimilation, lointaine, il est vrai, quant à la couleur avec le faire de Mendelssohn, — le côté précieux, mièvre, de telles ou telles pages qui, tout en étant les moins bonnes, ont su gagner la faveur du public, — l'élévation de certaines scènes lorsque le compositeur s'est le plus rapproché de ses modèles ; nous ferions voir encore que *Roméo et Juliette*, *Mireille* sont, entre

(1) Mysticisme et érotisme indistincts, confondus par l'équivoque la plus raffinée, la plus ensorcelante dont Sphynx ou Sirène aient pu s'ingénier à tirer une captieuse énigme ou un moyen de séduction irrésistible, serait-ce là tout le génie de Gounod ? Il faut reconnaître toutefois chez lui certains accents qui tiennent vraiment d'une grâce supérieure, leur attendrissement sans fadeur ou leur énergie franche et sans détours, et aussi, par moments, à titre de distraction et de jeu, un badinage musical très fin et très agréable.

les trois que nous venons de citer, les partitions les plus heureuses. Si nous voulions tracer la physionomie de l'homme, du musicien, nous n'aurions qu'à le montrer à la Villa Médicis, pendant ses années de séjour à Rome, déjà débordant d'enthousiasme, d'exaltation poussée jusqu'au mysticisme, — se laissant, avec sa nature faible et impressionnable, subjuguer par la parole vibrante du père Lacordaire, au point de faire croire à ses amis qu'il échangerait la musique contre le froc, — s'enrôlant dans l'association dite *Jean l'Evangéliste,* dont le but était la régénération de l'humanité par le moyen de l'art (1), — se laissant, même sur le tard de sa vie, prendre dans les filets d'une fille d'Albion qui, sous des allures de vierge résignée ou de tendre Egérie, avait su exploiter le maître sans même qu'il s'en doutât, — jouant enfin du chauvinisme musical avec une habileté consommée.

Au musicien, nous appliquerions le vers du poète :

Mon verre n'est pas grand, mais je bois dans mon verre.

Nous ajouterions que, lorsqu'il a voulu astreindre sa muse à prendre son vol vers des sphères plus élevées, elle ne lui a plus obéi et que toutes les compositions de la dernière partie de sa vie ne sont que des redites, de pâles reflets, des copies bien effacées des belles pages d'autrefois.

Il ne pourrait, par exemple, nous venir à l'idée de déclarer qu'en écrivant *Faust,* Gounod ait *rehaussé l'éclat de la parole de Gœthe.* Si un éloge aussi solennel pouvait être adressé à un musicien traducteur du *Faust* de Gœthe, ce serait à Berlioz ou bien mieux encore à Schumann qu'il appartiendrait de le recevoir. De tous les compositeurs qui ont rêvé de traduire cette œuvre de Titan dans la langue magique des sons, c'est R. Schumann qui nous

---

(1) Voir le Journal de Fanny Mendelssohn, à la date du 2 juin 1840, d'après les Mémoires de son fils, publiés à la librairie Fischbacher par E. Sergy (page 277).

paraît avoir pénétré le plus profondément dans la pensée du poète.

En élevant aussi haut le *Faust* de Gounod, en ne perdant pas une occasion de porter aux nues le Maître français, Saint-Saëns (il est piquant de le faire remarquer) encourt le reproche qu'il adresse lui-même aux partisans exclusifs de Wagner. Si ces derniers sont atteints de *Wagnéromanie*, lui est douloureusement affligé de *Gounolâtrie !* N'est-ce pas du reste la maladie régnante ?



L'écrivain, chez Saint-Saëns, a-t-il été l'auxiliaire du musicien ? Ses qualités littéraires sont-elles venues ajouter un surcroît de talent, de force à celles qu'il possède comme compositeur ? Nous le chercherions en vain.

A la différence de Berlioz, il n'a pas été à même d'écrire ces admirables livrets qui auraient remplacé avantageusement ceux que lui ont fournis tels de ses collaborateurs, ne fût-ce que le *libretto* de *Henry VIII*.

Il n'a pas su, comme Reyer, juger les œuvres de ses rivaux avec l'impartialité, la finesse, la justesse, la bienveillance courtoise, non exempte d'habiles réticences, qui ont assuré la réputation du critique d'art des *Débats*.

Sa plume n'a fait, après tout, que courir sans but déterminé, s'arrêtant aujourd'hui à un article de critique musicale ou à un problème, le lendemain à un sonnet ou à une dissertation sur l'architecture, avec une versatilité égale à celle dont il a fait preuve si souvent dans ses œuvres musicales.

Son style est, comme son caractère, souvent sec et cassant.

L'idée, chez lui, est peu de chose, la forme presque tout. Et encore cette forme est-elle imparfaite, n'accu-

sant ni cette netteté et cette verve si remarquables chez Berlioz, ni cette fidélité aux mêmes admirations qui honore cet homme illustre.

Les écrits de Saint-Saëns auront servi surtout à lui attirer des inimitiés ou des réprobations qu'il aurait évitées, s'il s'était contenté d'être un musicien plein de savoir et de talent.



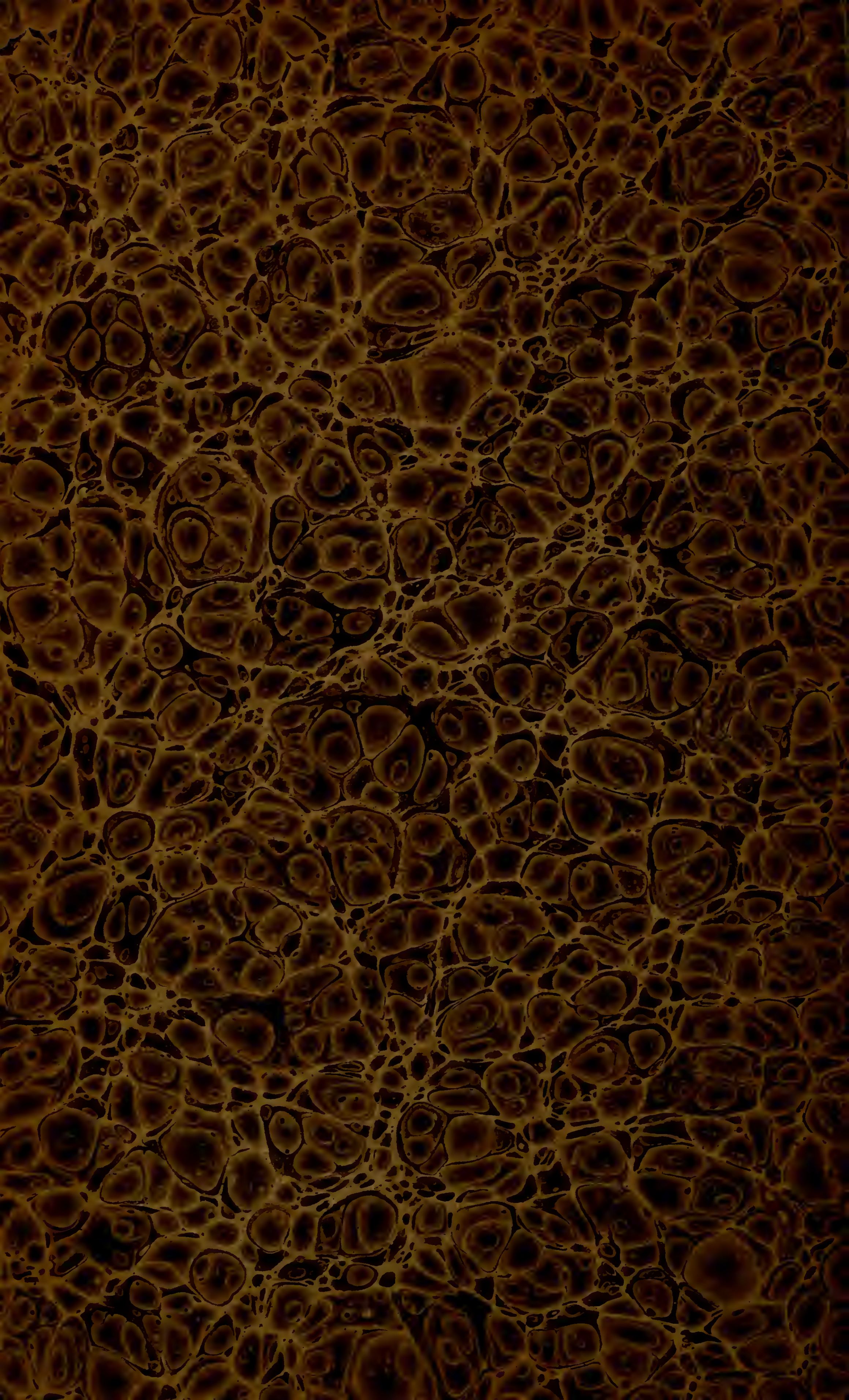
TABLE

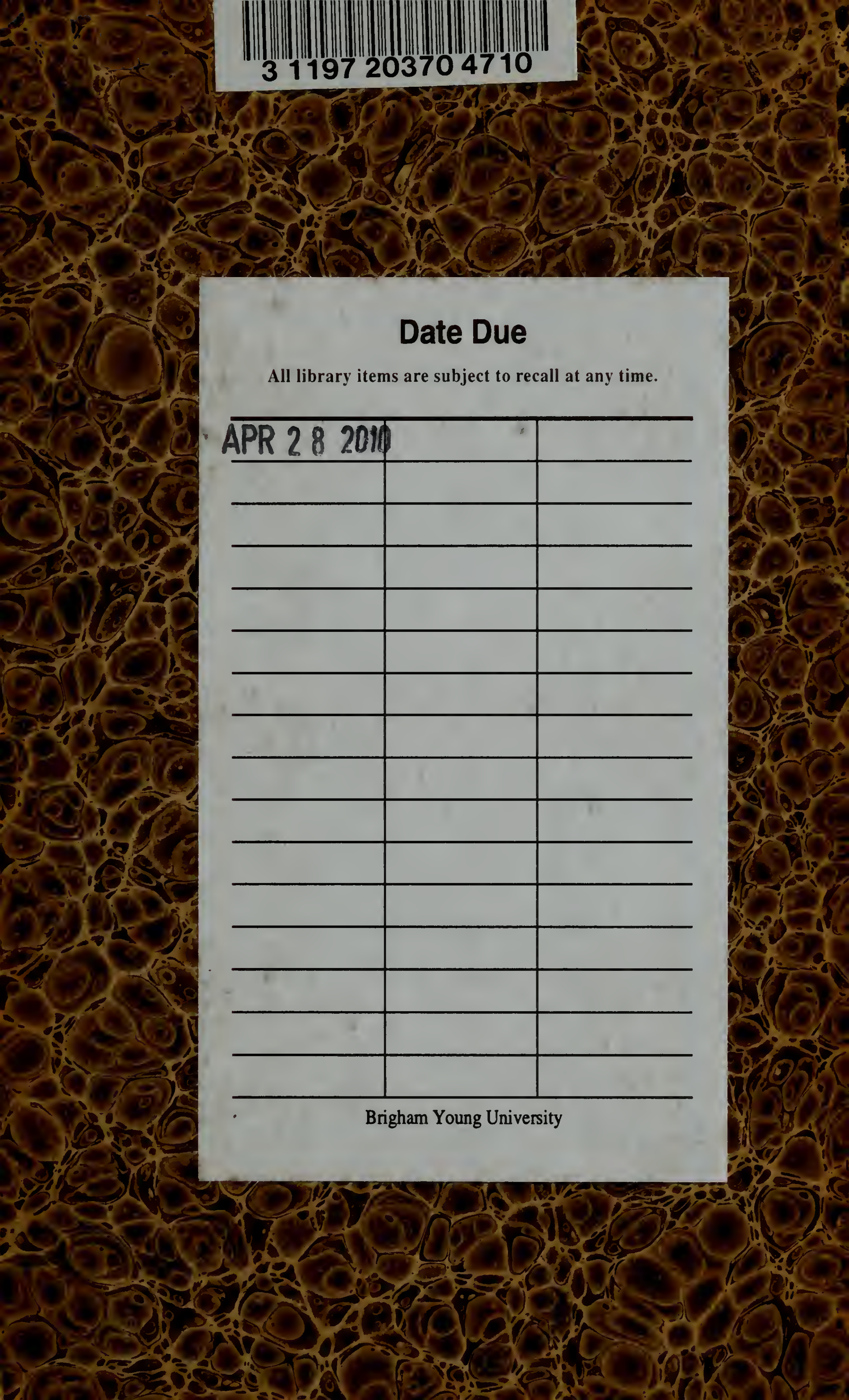


ERRATUM

Page	Ligne	
39	7	*Au lieu de :* 27 mars 1852;
		Lire : 27 mars 1851.

Paris. -- Imp. de G. Balitout et Ce, 7 rue Baillif.




3 1197 20370 4710
Date Due
All library items are subject to recall at any time.
APR 28 2010
Brigham Young University

